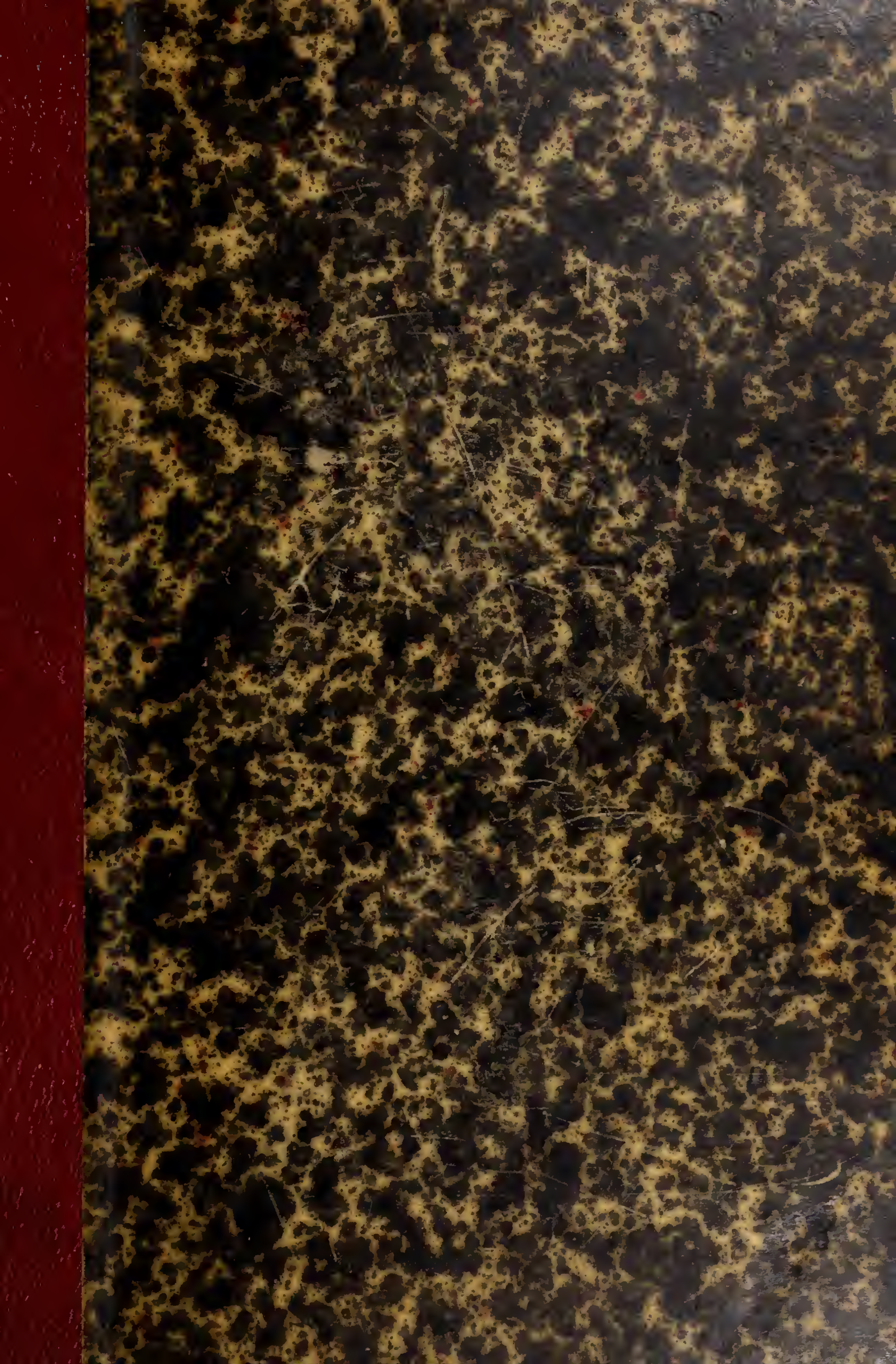
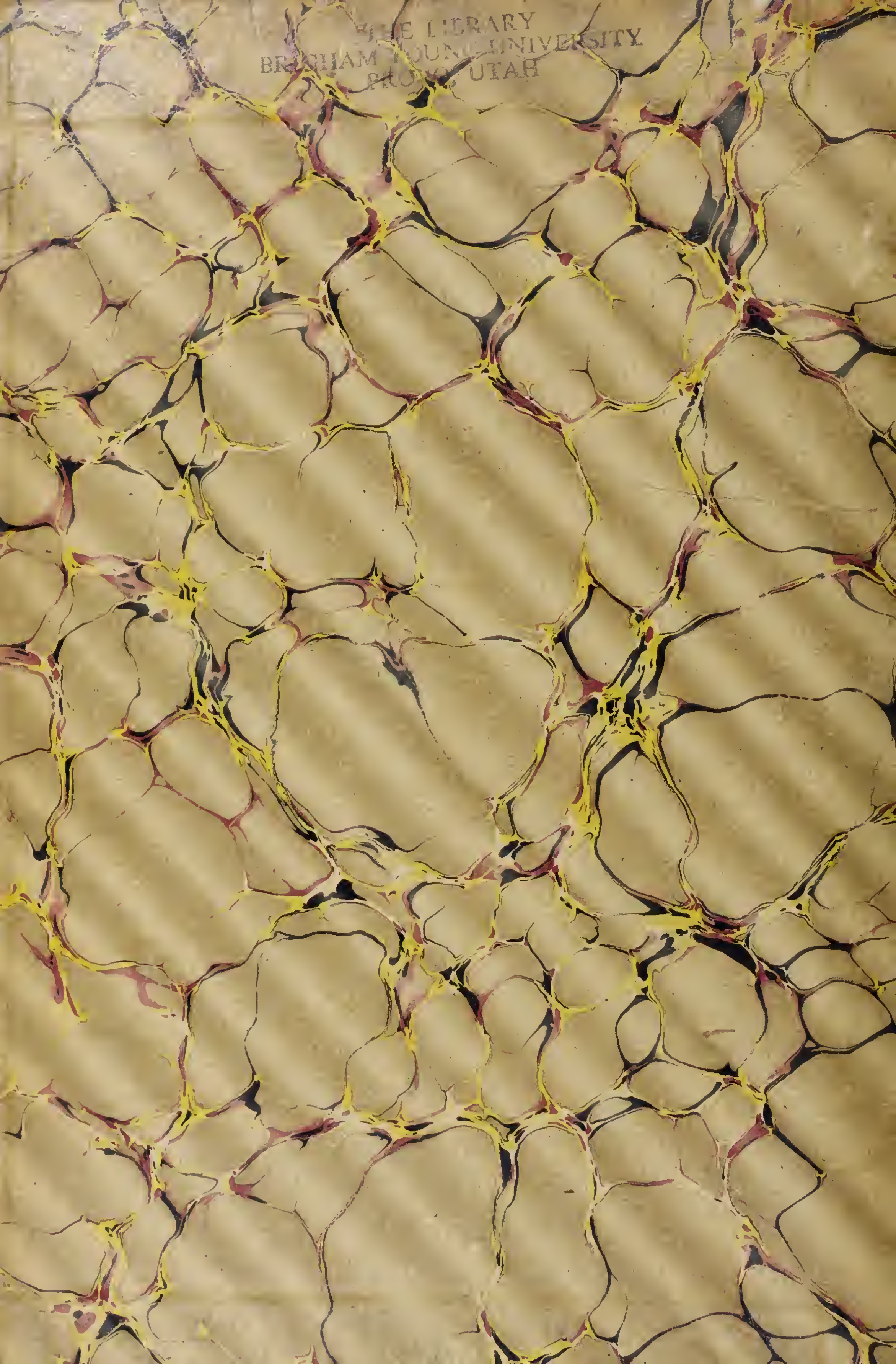
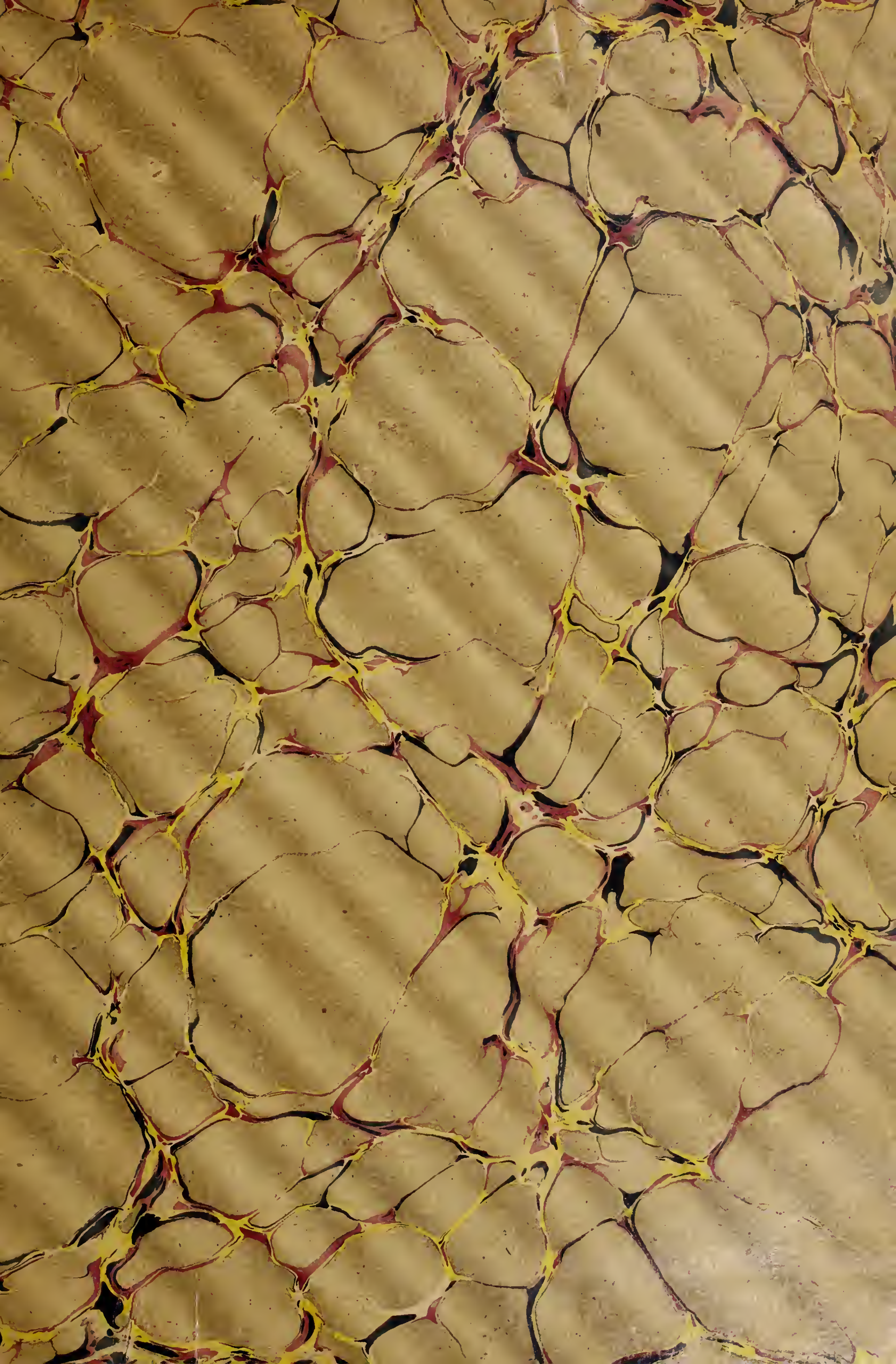






HISTOIRE DE L'ART

TOME PREMIER

PREMIÈRE PARTIE

ONT COLLABORÉ AU TOME PREMIER :

Émile Bertaux, ancien membre de l'École française de Rome,
professeur à l'Université de Lyon.

Camille Enlart, ancien membre de l'École française de Rome,
Directeur du Musée de sculpture comparée.

Arthur Haseloff, attaché au Musée royal de Berlin.

Paul Leprieur, Conservateur adjoint au Musée du Louvre.

Émile Mâle, docteur ès lettres, professeur au lycée Louis-le-Grand.

J.-J. Marquet de Vasselot, attaché au Musée du Louvre.

André Michel, Conservateur au Musée du Louvre,
professeur à l'École du Louvre.

Gabriel Millet, ancien membre de l'École française d'Athènes,
maître de conférences à l'École des Hautes-Études.

Émile Molinier, Conservateur honoraire au Musée du Louvre.

André Pératé, ancien membre de l'École française de Rome,
Conservateur adjoint au Musée de Versailles.

Maurice Prou, professeur à l'École des Chartes.

47001. — Imprimerie Lahure, rue de Fleurus, 9, à Paris.

HISTOIRE DE L'ART

DEPUIS LES PREMIERS TEMPS CHRÉTIENS JUSQU'A NOS JOURS

Publiée sous la direction de

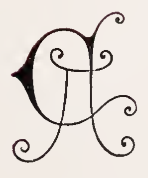
ANDRÉ MICHEL

Conservateur aux Musées nationaux, Professeur à l'École du Louvre

TOME I

Des Débuts de l'Art Chrétien à la Fin de la Période Romane

PREMIÈRE PARTIE



LIBRAIRIE ARMAND COLIN

PARIS, 5, RUE DE MÉZIÈRES

1905

PRÉFACE

L'histoire de l'Art a été la dernière constituée parmi les sciences historiques; si elle se réclame aujourd'hui de leur méthode et prend rang dans leur ordre, la nature et la complexité des faits qu'elle a pour mission d'observer, d'analyser et de classer, suffiraient à expliquer la lenteur de son avènement. Ces faits, en ce qui concerne les arts plastiques, sont tous les monuments construits, sculptés, peints et décorés par la main de l'homme pour les temples et le culte de ses dieux, son habitation et l'ornement de sa demeure, son usage, sa parure ou sa délectation. La nature spéciale de ces faits, l'enchevêtrement des causes et des conditions techniques, sociales, morales, religieuses, politiques et économiques qui les déterminent ou les régissent, la difficulté de les embrasser dans leur diversité et leur ensemble, leur généalogie, leur dépendance et leurs rapports, opposent à quiconque en entreprend l'étude un grand nombre de problèmes dont plusieurs attendent encore leur solution.

Aussi, après une période de synthèses philosophiques et de théories esthétiques, dont les deux tentatives les plus puissantes furent, à ses débuts, les *Vorlesungen über die Esthetik* de Hegel (1835-1838) et, à son déclin, la *Philosophie de l'Art* de Taine (1867), l'ambition des historiens de l'Art dut-elle se faire plus modeste. Avertis par l'insuffisance des encyclopédies éphémères dont il serait d'ailleurs injuste d'oublier les services, ils se bornèrent à des monographies. Étudier l'œuvre d'un artiste, l'histoire d'un monument, l'art d'une région;

dépouiller les inventaires et les comptes, constituer des séries, dresser des catalogues, tel fut le mot d'ordre dans tous les laboratoires historiques. A l'histoire de l'Art, comme à l'histoire sociale et politique, on appliqua la devise célèbre de Fustel de Coulanges : « Une vie d'analyse pour un jour de synthèse ».

Si l'on entendait par là que nul travail d'ensemble ne devra être entrepris tant que l'immense enquête ouverte par l'érudition et la critique modernes n'aura pas abouti à des conclusions définitives, aucun de nous ni de nos successeurs ne verrait se lever l'aurore du jour promis ou espéré, comme la récompense de tant et de si longs efforts. Il est légitime pourtant — ne serait-ce que pour orienter plus utilement les recherches des érudits et marquer plus nettement sur la carte les frontières des *terræ incognitæ* — il serait, en tout cas, incontestablement utile de dégager, des milliers de monographies et de « contributions » entassées sur les rayons des bibliothèques, les résultats positifs et les vues générales qu'il semble permis désormais de considérer comme assurés.

Il nous a paru qu'au début du vingtième siècle une tentative de ce genre était devenue non seulement désirable mais possible. Certes les collaborateurs qui ont accepté d'y participer méconnaissent, moins que personne, les difficultés de la tâche entreprise ; ils s'y sont consacrés pourtant à leurs risques et périls, avec l'espoir très désintéressé d'être utiles. Chacun d'eux a apporté à l'œuvre commune sa part de recherches personnelles, une pratique directe des monuments dont il s'est chargé de raconter l'histoire et, tout en conservant sa responsabilité et sa manière propres, a travaillé, sinon de la même manière, du moins dans un même esprit. Le directeur du laboratoire ne prétend se substituer à aucun de ses collaborateurs et amis ; son rôle s'est borné à préparer le programme autour duquel ils se sont groupés, à centraliser et à coordonner le travail, enfin à lier la gerbe.

Il a pu arriver, surtout au cours de ce premier volume, que le caractère et la multiplicité des faits à exposer ou des formes à décrire aient imposé à l'auteur, plus soucieux d'exactitude que d'agrément, quelque sécheresse apparente. C'est une exigence du sujet, loyalement acceptée, qui deviendra moins impérieuse à mesure

que l'ordre des temps fera succéder dans cette étude, aux périodes de lente formation, des chefs-d'œuvre de signification plus claire et des artistes de personnalité plus saisissable.

Pour maintenir à un livre de cette nature — où, dans l'état actuel de la science, la division du travail s'imposait absolument — le plus d'homogénéité possible et laisser dans l'esprit du lecteur une impression d'unité vivante, chaque tome comprendra, sous la forme d'une « conclusion », un essai de synthèse historique où seront marqués d'école à école et d'époque à époque l'enchaînement et la filiation des œuvres.

Ce que nous voudrions donner au public lettré qui depuis longtemps le réclame, c'est donc, autant qu'on peut l'écrire aujourd'hui, une *histoire générale* de l'Art, c'est-à-dire un tableau de l'évolution des formes et de la vie des monuments, avec assez de détails pour que l'enchaînement puisse en être suivi, avec des références bibliographiques ou graphiques suffisantes pour que nos affirmations puissent être contrôlées, en limitant d'ailleurs à l'essentiel le choix des monuments et des preuves; une histoire en un mot, non pas un répertoire ou un traité d'esthétique.

Le temps viendra peut-être où l'histoire de l'art pourra se réduire à une série de *corpus*, d'albums d'images bien classées. Nous n'en sommes pas encore là. Du moins avons-nous essayé d'éclairer et de vivifier notre texte par une illustration qui lui soit étroitement adaptée et suffise à faire suivre et comprendre par les yeux l'évolution des formes.

Nous avons laissé de côté l'histoire de l'art antique; elle a été écrite par des maîtres et échappait à notre compétence. Nous avons pris l'art européen, au moment où l'entrée en scène d'une religion nouvelle, puis l'accession lente ou violente dans les cadres du vieux monde gréco-romain de races neuves à la civilisation, jettent dans le creuset de l'histoire les éléments complexes et vivants d'où sortira, comme un autre amalgame, la matière plastique de l'art moderne occidental.

Dans l'élaboration de cet art occidental qui restera l'objet

unique de notre étude, une part devait être et a été faite aux influences orientales. Nous n'avons pas cru toutefois devoir entreprendre l'histoire proprement dite des arts extra-européens : ils n'interviendront dans cet ouvrage et n'y seront considérés que dans la mesure où ils auront influencé l'œuvre des artistes occidentaux.

Il était impossible, dans le traitement d'une matière si vaste et si complexe, de conserver pour chaque partie des coupures rigoureusement synchroniques. On s'est efforcé du moins que le groupement et l'enchaînement logiques des œuvres et des faits ne fussent jamais rompus.

Cette histoire qui commence avec les catacombes ne s'arrêtera qu'aux temps les plus modernes, après la Galerie des machines. On essaiera d'y montrer le principe, l'élaboration et la modalité de toutes les formes et combinaisons de formes qui furent, au cours des siècles, suggérées aux artistes par la succession des programmes sociaux, la diversité des problèmes et des solutions techniques, l'évolution des croyances, le sentiment et la vision indéfiniment renouvelés de la nature et de la vie. Notre ambition est que, d'un bout à l'autre de l'ouvrage, le lecteur puisse y reconnaître autant d'amour de l'art que de scrupule scientifique.

André Michel.

LIVRE PREMIER

L'ART PRÉ-ROMAN



CHAPITRE PREMIER

LES COMMENCEMENTS DE L'ART CHRÉTIEN EN OCCIDENT[1]

I

L'ART CHRÉTIEN ROMAIN AVANT LA PAIX DE L'ÉGLISE

Origines de l'art chrétien. — Il semble bien que la religion du Christ, au moment de sa première expansion, doive exclure l'art de la vie nouvelle qu'elle apporte au monde. L'art, école d'idolâtrie et d'immoralité, sera le dernier, le plus solide appui du paganisme prêt à disparaître. Pourra-t-il, tout plongé qu'il est dans la matière, servir un Dieu qui est tout esprit ? Il y a là, par définition, une sorte de contraste fondamental, un abîme qui paraîtra plus infranchissable encore si l'on songe que, seule de toutes les nations d'Orient, la Judée, d'où sortait la religion chrétienne, était fermée à l'art. La loi mosaïque, attentive à éloigner le peuple de l'idolâtrie où il inclinait aisément, proscrivait les images ; et le Temple, construit des matières les plus riches, orné comme une immense orfèvrerie, était la seule œuvre d'art des Juifs. Cette répugnance de la loi mosaïque se perpétuera dans les écrits des docteurs chrétiens ; les Pères de l'Église marqueront de siècle en siècle leur défiance des images, la subordination où la théologie doit les maintenir; et pourtant, dès que la religion nouvelle pénètre en Occident, voici qu'un art chrétien apparaît et l'accompagne.

L'art, indispensable parure de la vie antique, terme usuel et inséparable de la langue que parlent les races hellénique et latine, s'impose aux pauvres comme aux riches ; c'est une habitude que la religion peut transformer, non détruire. Les Juifs émigrés, en Grèce ou à Rome, oublient la rigueur mosaïque, se plient à la coutume ; et comment exiger

1. Par M. André Pératé.

de ces païens prêts à la conversion, dont la religion du Christ va satisfaire le secret désir de mieux vivre, un renoncement farouche, inutile et peut-être dangereux, à leurs façons de vivre, en tant qu'elles ne répugnent pas à l'esprit chrétien? L'instinct populaire assure tout d'abord la vitalité du jeune art chrétien; l'imagerie nouvelle puise dans ce réservoir intarissable de simples formes et d'idées plastiquement universelles les forces que la théologie disciplinera, sans jamais les dominer entièrement.

La religion chrétienne, comme tous les cultes importés d'Orient en Occident, a dû s'accommoder de l'habitation antique; et nous pouvons soupçonner, par tout ce que nous a conservé Pompéi, à quel indigne voisinage les saints mystères étaient exposés. Il n'a guère subsisté que des traces légendaires des premières chapelles que les riches convertis offrirent à l'assemblée de leurs frères, des salles où les descendants des apôtres, où les premiers évêques prêchèrent les premières homélies. Après le triomphe de l'Église, ces souvenirs, pieusement recueillis, avivés par le culte des martyrs, s'incorporent aux plus anciennes basiliques et peu à peu disparaissent dans le décor nouveau; on les devine, plus qu'on ne les retrouve, dans les basiliques romaines de Sainte-Pudentienne, de Sainte-Praxède, de Sainte-Cécile. Mais de récentes fouilles ont exhumé à Rome, sous la crypte de la vénérable église des Saints-Jean-et-Paul, les restes d'une demeure du troisième siècle, des murs encore décorés de leurs fresques antiques, recouvertes parfois, quand leur liberté pouvait choquer un œil chrétien, d'un décor plus convenable à la religion nouvelle. Cet exemple, jusqu'à présent unique et d'autant plus précieux, d'un art domestique et intime, s'il n'apporte point à l'iconographie d'acquisitions nouvelles, sert du moins à confirmer les hypothèses depuis longtemps émises sur la première évolution de l'art nouveau.

Les persécutions, en forçant la communauté chrétienne à se réfugier dans l'ombre des cimetières souterrains, ont fait de l'art chrétien à ses débuts un art exclusivement funéraire. Ainsi a-t-il pu se transmettre jusqu'à nous; oublié pendant des siècles aux profondeurs du sol, il se révèle tout d'un coup, à une époque où les études religieuses, sinon la critique esthétique, permettent d'en apprécier la valeur; la découverte des catacombes de Rome fut comme la résurrection d'une Pompéi chrétienne. Ignorées durant tout le moyen âge, ces catacombes commencent, au xv[e] siècle, à recevoir quelques visiteurs, prêtres, pèlerins, membres de la mystérieuse Académie de Pomponio Leto; mais personne encore ne tente une exploration méthodique. Le 31 mai 1578, des ouvriers qui travaillaient dans une vigne de la voie Salaria sentirent le sol s'effondrer, pénétrèrent dans un souterrain décoré de peintures. On accourut de partout; Ciacconio, Pompeo Ugonio, Jean l'Heureux et Philippe de Winghe entreprirent

l'étude de la Rome souterraine, dont Bosio devait être le véritable inventeur.

L'archéologie, depuis plus de trois cents ans, s'est installée dans ces ruines, d'où elle a tiré de précieux matériaux pour l'histoire de la civilisation. Peut-être les documents ne sont-ils pas encore triés, au point de vue de l'histoire de l'art, avec tout le soin nécessaire. La controverse théologique s'est emparée des catacombes, et tandis qu'un parti en exaltait les moindres peintures comme d'importants témoins du dogme en même temps que des œuvres d'art notables, l'école adverse, pour leur dénier presque toute valeur dogmatique et artistique, les rattachait étroitement à l'antique tradition. En s'écartant de ces partis extrêmes, on arrivera, par une minutieuse analyse iconographique, à démêler ce qu'il y a de nouveau, pour l'histoire des idées plastiques, dans un décor assurément très borné, et qui semble, au premier aspect, prolonger la décadence de l'imagerie latine. Cette analyse aujourd'hui doit s'entreprendre avec sécurité. Sans prétendre que les études ouvertes par Bosio aient été définitivement closes par De Rossi, on peut affirmer que depuis les travaux de l'admirable archéologue romain il ne reste plus qu'à glaner, la moisson est faite. Les grandes découvertes nouvelles sont improbables désormais, en Italie tout au moins; et, bien que nous manquions sans doute de beaucoup d'éléments d'information, parmi les ruines accumulées et toujours plus menaçantes, nous sommes fondés à supposer que si quelque hasard nous rendait des régions vierges encore (comme il vient d'arriver, en 1904, au cimetière de Commodilla), nous n'y trouverions qu'une répétition nouvelle d'exemplaires déjà nombreux.

Les catacombes : influences orientales; architecture et topographie. — L'architecture souterraine des cimetières n'est pas seulement conseillée aux chrétiens par une prudence bien nécessaire : elle est dans la tradition même des habitudes orientales. Le caveau funéraire des Grecs et des Latins, point de départ des cimetières nouveaux, reçoit des changements considérables. L'inhumation, que la croyance à la résurrection des corps introduit à la place de l'incinération, exige pour le mort un espace plus vaste. Dans la tradition orientale, le caveau où l'on avait déposé le mort était muré à jamais. Les chrétiens, au contraire, qui visitaient assidûment leurs morts et priaient auprès d'eux, devaient rendre accessibles à tous les tombes soigneusement closes. Mais surtout ce qui fait l'importance des cimetières chrétiens, c'est que la sépulture de famille y devient, comme chez les Juifs, sépulture de communauté; la rapide expansion du christianisme explique l'énormité de ces cités des morts.

Quand on parle des catacombes, c'est d'abord à la Rome souterraine

que l'on pense. Rome suffira toujours à qui veut connaître en ses grandes lignes l'art chrétien, très spécial, des siècles de persécution. L'Orient sans doute a des droits de priorité, mais qu'il est malaisé de faire valoir; il ne s'y est conservé aucun monument chrétien certainement antérieur à la Paix de l'Église. Les influences orientales ont été transplantées en Italie par la conquête romaine; la liturgie, les usages religieux, l'emploi fréquent du grec aux plus anciennes épitaphes, une littérature plutôt que des formes d'art, enfin et surtout les symboles, voilà, en Italie, la part de l'Orient. Lorsque saint Clément d'Alexandrie recommandait aux fidèles de porter au chaton de leurs bagues « l'image de la colombe, du poisson, du navire voguant vers le ciel, de la lyre dont se servit Polycrate, de l'ancre nautique que gravait Séleucus », lorsque saint Justin décrivait l'histoire de Jonas, ou citait Noé comme l'image du Sauveur, et l'arche comme l'image de la Croix salutaire, ces Pères de l'Église avaient eu sous les yeux des monuments chrétiens auxquels ils faisaient allusion; mais depuis longtemps déjà la même iconographie s'était développée aux catacombes romaines; et nous aurons plus d'une fois, au cours de cette étude, l'occasion de marquer les points de contact de l'art antique avec l'imagination orientale.

Le nom de catacombes est romain et fut donné, pendant le moyen âge, au seul cimetière qui demeurât ouvert, celui de Saint-Sébastien, *ad Catacumbas*.

Les plus anciens cimetières chrétiens datent du premier siècle. Ils se groupent, hors de l'enceinte romaine, au long des voies consulaires qui s'avancent dans la campagne. Sur la voie Appienne, c'est l'hypogée de Lucine, qu'avoisinera bientôt le grand cimetière de Calliste; presque en face, c'est le cimetière de Prétextat; plus loin, sur la voie Ardéatine, la catacombe de Domitille. De l'autre côté de Rome, sur la voie Salaria, s'ouvre le cimetière de Priscille, auprès de cryptes presque aussi anciennes. Nous reconnaissons, aux titres mêmes de ces catacombes, les noms des vieilles familles romaines qui aidèrent de leur richesse le christianisme naissant, rassemblant dans leurs domaines l'humble association d'artisans et d'esclaves, l'« Église des frères »; c'est dans leurs tombes que reposeront en paix les frères qui ne possèdent rien, puisque la loi déclare inviolable le champ de la sépulture.

Rien, au premier abord, dans ces cimetières chrétiens, non plus que dans les rites mortuaires, ne pouvait offenser un œil païen. D'extérieur, la tombe gardait son aspect ordinaire : une façade de briques, avec le nom du maître, et, autour de l'*atrium* aux banquettes de marbre, la loge du gardien, le *triclinium* réservé aux agapes, la fontaine pour les ablutions. On en peut voir encore les vestiges à l'entrée du cimetière de Domitille. Si l'on franchit le seuil de ce cimetière, voici qu'une allée en pente douce

descend aux profondeurs du sol. Elle est creusée dans le tuf, et revêtue de stuc; des peintures ornent la voûte et les niches à fleur de terre, où des sarcophages reposaient. Peu à peu, d'autres sarcophages de marbre ou de terre cuite furent placés au long des murs, enfouis dans le sol. Puis, dans cette galerie peuplée de morts, on ouvrit des caveaux, et d'autres galeries se croisèrent, où, à défaut des sarcophages réservés aux dépouilles illustres, des tombes furent ménagées dans l'épaisseur des murs.



Fig. 1. — Crypte de saint Corneille, au cimetière de Calliste. (De Rossi, *Roma sott.*, I, pl. v.)

Les cryptes et galeries souterraines sont assez uniformes. Leur profondeur et leur direction dépendent, on le comprend, du plus ou moins de résistance du sol où elles sont creusées. Ce qui se prête le mieux au forage de galeries, dans la campagne romaine, ce sont les couches homogènes et compactes de tuf granulaire qu'accompagnent souvent la pouzzolane et le sable. Ce tuf est très poreux, qualité précieuse pour assurer la sécheresse et la salubrité relatives de galeries où s'accumulent les cadavres. Pour éviter les infiltrations, on était forcé de ne creuser que sous les renflements du sol, ce qui explique que des catacombes voisines et bordant une même voie consulaire n'aient pu communiquer entre elles. Très étroites (elles ont en général de 0 m. 80 à 1 mètre), les galeries sont hautes; leur voûte est plate, ou arquée, ou taillée en toiture à double versant; les cryptes qu'elles relient s'aèrent par des regards ou *luminaires*, sortes de cheminées rondes ou carrées servant à l'extraction des matériaux, au transport des sarcophages, et analogues aux *cuniculi* employés par les Romains dans les travaux civils pour éclairer les égouts, les canaux de drainage.

Des escaliers réunissent les étages successifs (on compte jusqu'à cinq galeries superposées au cimetière de Calliste, comme le montre la gravure ci-dessous, fig. 2), et ces innombrables galeries et caveaux sont tapissés de tombes. Le caveau chrétien — *cubiculum* — comme le caveau juif, reproduit les dispositions usuelles des caveaux antiques, où souvent les sarcophages étaient abrités par une voûte arquée, creusée au milieu de chaque paroi, tandis qu'au-dessus et alentour se pressaient les niches étroites des urnes funéraires. Il y a deux espèces de tombes : l'*arcosolium*, réservé aux chrétiens notables, parfois aux martyrs, occupe dans les caveaux la place d'honneur; ce n'est autre chose qu'un sarcophage creusé dans le roc, et recouvert d'une feuille de marbre horizontale, sous une abside cintrée ou droite. Le *locus*, le lieu de repos, sépulture commune aux fidèles, est une cavité rectangulaire coupée dans la paroi de tuf, souvent à la taille exacte du mort, et fermée en avant d'un marbre ou de quelques tuiles; il est parfois *bisomus*, c'est-à-dire qu'il renferme deux corps. Dans le ciment qui fixait la *tabula*, on dessinait souvent des emblèmes chrétiens, ou encore on scellait des coquilles, des verres, des médailles, des ivoires, des lampes, tous objets servant de points de repère aux visiteurs, à la famille du mort.

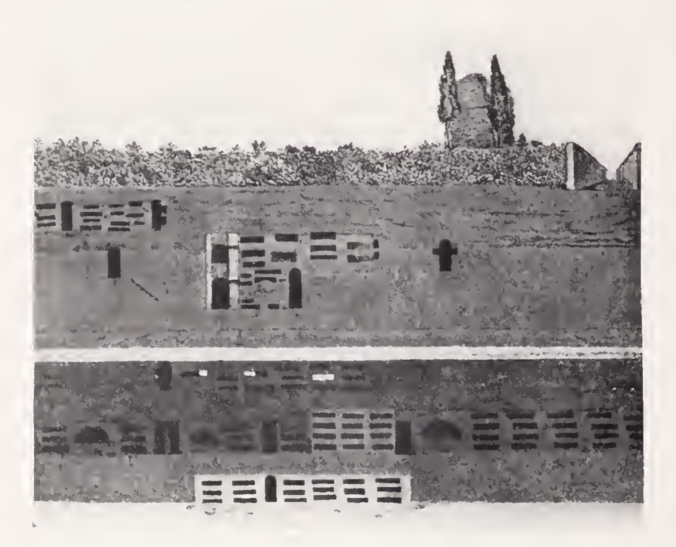


FIG. 2. — Section verticale du cimetière de Calliste.
(DE ROSSI, *R. S.*, I, pl. XXXIV.)

Tout ce travail d'architecture, dont l'unité habituelle témoigne d'une direction suprême, est aux mains des *fossores*. Cette corporation puissante qui, après la Paix de l'Église, affermera les cimetières et disposera des terrains, comprend des architectes et des ouvriers. L'architecte délimite l'*area*, l'aire souterraine qui correspond à l'aire extérieure du cimetière, selon les méthodes précises des *agrimensores*. Le *fossor Diogenes*, qui était peint au fond d'un *arcosolium* maintenant ruiné du cimetière de Domitille, était sans doute un architecte : il est debout dans un *cubiculum* ; il tient une lampe et un pic ; à ses pieds sont le compas, la sonde, le ciseau, le marteau. D'autres fresques nous montrent encore les ouvriers au repos ou

au travail (fig. 5), et l'on peut voir, sur les parois de certaines cryptes, les lignes tracées à la pointe qui indiquaient au *fossor* où il devait ouvrir une porte, creuser un *arcosolium* ou un *locus*.

L'histoire des catacombes, aux trois premiers siècles, peut être brièvement résumée. La communauté chrétienne, en s'accroissant, relie secrètement les premiers hypogées; mais bientôt elle ne se contente plus d'administrer, sous des noms d'emprunt, ses nombreux cimetières; elle possède, achète et reçoit; et, par là même, elle est exposée aux plus terribles surprises, l'État sachant où la saisir désormais. Les travaux exécutés au troisième siècle dans les cimetières témoignent de cette crainte des persécutions : les galeries sont plus étroites, souvent rompues ou comblées, les escaliers brisés; des issues lointaines aboutissent aux arénaires, carrières de sable abandonnées, dont une partie souvent fut maçonnée pour les sépultures. Pendant l'époque agitée et féconde des persécutions, l'administration du clergé a fortement groupé la vie religieuse autour des cimetières, élevant des autels sur les tombes des martyrs, dressant à la surface du sol des chapelles, des oratoires qui rappellent d'extérieur les mausolées païens, et qu'accompagnent souvent des tombes à ciel ouvert, comme on peut le voir encore sur la voie Appienne, au cimetière de Calliste.



Fig. 5. — Un fossoyeur. Fresque du cimetière de Calliste. (De Rossi, *R. S.*, II, pl. XVIII.)

Lorsque l'Édit de Milan assure, en 313, le triomphe de la religion chrétienne, les cimetières chrétiens ont pénétré dans tout l'Empire. A Rome même, avant la fin du quatrième siècle, De Rossi a pu compter quarante-deux cimetières ou cryptes, tous creusés dans un rayon d'un à trois milles à partir de l'enceinte de Servius. Au delà du septième mille commencent les nombreux hypogées de la campagne.

Voici, par ordre de voies consulaires, les principales catacombes romaines :

Sur la *Via Appia* : le cimetière de Calliste (englobant l'hypogée de Lucine, le cimetière de Sainte-Sotère et l'arénaire de Saint-Hippolyte), celui de Prétextat, celui de Saint-Sébastien (*ad catacumbas*); sur la *Via Ardeatina* : le cimetière de Domitille (ou de Sainte-Pétronille, des Saints-Nérée-et-Achillée); sur la *Via Ostiensis* : le cimetière de Commodilla; sur la *Via Portuensis* : le cimetière de Pontien (*ad Ursum pileatum*) et celui de Generosa (*super Philippi*); sur la *Via Aurelia* : les cimetières de Calépode et de Saint-Pancrace; sur la *Via Cornelia* : le cimetière Vatican; sur la *Via Flaminia* : le cimetière de Saint-Valentin (ou du pape Jules), et celui d'Hermès et de Basilla; sur la *Via Salaria nova* : le cimetière de Sainte-

Félicité (*Marimi ad s. Felicitatem*), celui des Jordani, celui de Saturnin et Thrason, celui de Priscille; sur la *Via Nomentana* : le cimetière Ostrien, celui de Sainte-Agnès, celui du pape Alexandre; sur la *Via Tiburtina* : les cimetières de Saint-Hippolyte et de Sainte-Cyriaque (ou de Saint-Laurent); sur la *Via Labicana* : le cimetière des Saints-Pierre-et-Marcellin (*ad duas Lauros*); sur la *Via Latina* : le cimetière de Gordien.

A Naples, la catacombe de Saint-Janvier, percée dans le tuf volcanique de la colline qui enserre la ville, comprenait, dès la fin du premier siècle peut-être, en deux étages superposés, deux grandioses vestibules larges d'une dizaine de mètres, sur lesquels s'ouvrirent des galeries en ligne droite. Les autres cimetières napolitains, Santa Maria della Sanità, San Severo, sont de date postérieure et de petite importance.

Les nombreuses sépultures souterraines de Sicile, encore mal connues, à l'exception de Saint-Jean de Syracuse, paraissent dater en grande partie du quatrième siècle. La petite nécropole de l'île de Mélos n'est point décorée de peintures; celle d'Alexandrie a été détruite peu de temps après sa découverte. Quant aux cryptes isolées que l'on rencontre au pourtour de la Méditerranée, principalement en Syrie, leur étude est trop imparfaite encore pour intéresser l'histoire de l'art.

Le décor des catacombes romaines. Principes et technique. Les artistes. — A l'exemple des Égyptiens, des Grecs, des Étrusques, les Romains décoraient les chambres où reposaient leurs morts. Ce luxe funéraire, dont témoignent les charmants tombeaux de la voie Latine, devient d'un usage si banal au premier siècle, que les Juifs eux-mêmes égaient de peintures leurs catacombes romaines. A plus forte raison les chrétiens, pour la plupart païens convertis, dès qu'ils commencent à creuser des sépultures, se mettent à les décorer, sans qu'il y ait, en apparence du moins, rien de changé aux éléments du décor.

Le marbre, le stuc, la terre cuite sont au service de l'art nouveau. Il ne peut guère user de la sculpture, qui exige un travail libre et la pleine lumière; ses premiers sarcophages montrent peu de symboles; ils sont évidemment choisis dans les ateliers païens parmi ceux dont l'ornement ne suppose point d'interprétation mauvaise. Mais, sur les plaques de marbre scellées aux tombes souterraines, de simples figures au trait sont gravées parmi les inscriptions; le stuc blanc, parfois rehaussé de couleur, se prête aux fins reliefs; enfin des moulures de terre cuite rehaussent la corniche d'un vestibule ou l'encadrement d'une porte. Ce sont les éléments du décor de la maison romaine; et l'imitation de ce même décor dirigera les peintures des catacombes. Qui a vu Pompéi ou les fresques du Palatin connaît dans leur aspect général les premières fresques chrétiennes; elles gardent ces mêmes traditions de lignes mariées droites et courbes, de

cercles inscrits en des carrés, où se répondent des festons de feuillage, des vases, des oiseaux, des têtes d'ornement, de petites scènes animées; arrangement spirituel de motifs aimables que les décorateurs d'Italie ou de Provence, aujourd'hui encore, répètent éternellement.

C'est à la peinture seule que revient l'honneur d'avoir exprimé les premières inspirations chrétiennes. Il est certain que, dès le premier siècle, la religion nouvelle put recruter des adeptes dans ces officines de peintres décorateurs dont regorgeaient Rome et l'Empire, artistes et souvent ouvriers de petite invention, mais de pratique merveilleusement facile, et toujours munis sans doute des mêmes albums d'ornement. Si médiocres sont les ressources offertes à un art classique déjà sur le déclin, et qui tente d'innover! La difficulté de peindre dans ces demi-ténèbres, cet air alourdi de miasmes, suffirait seule à expliquer la faiblesse et la hâte du décor. Aux plafonds un peu éloignés de la vue, il faut une grande simplicité de formes, et le vif contraste de couleurs peu nuancées tranchant sur la blancheur des stucs. Aux parois, les trous que font les niches mortuaires gênent la distribution des peintures. Aussi bien est-ce là qu'il faut apprécier l'habileté persistante de ces ouvriers d'art, par ailleurs si gauches, qui savent, dans les premiers temps du moins, tirer parti des plus étroites surfaces pour équilibrer leurs compositions, les unir par des transitions ingénieuses, satisfaire le regard par les justes proportions de l'ensemble; ils choisiront une image ou même ils la modifieront, pour des raisons locales de symétrie et d'équilibre. Il est, dans tel cimetière, des images complaisamment répétées, que l'on ne trouvera plus ailleurs : c'est que le même artiste a décoré cette région; c'est que les familles ou les corporations qui faisaient orner leur caveau selon leur richesse et leur convenance s'inspiraient volontiers du modèle le plus voisin; l'habitude devient vite tradition. Mais il faut rendre justice au sentiment décoratif, à la grâce souple et vivante qui animent les



Fig. 4. — Un caveau du cimetière de Calliste (*cubiculum* de l'Océan).

(De Rossi, *R. S.*, II, pl. xxvii.)

peintures des plus anciennes cryptes, aux cimetières de Domitille, de Prétextat, de Lucine, de Priscille ; là sont inventées et fixées, pour ainsi dire dès les temps apostoliques, plusieurs des grandes compositions chrétiennes, et des monuments entiers reçoivent un décor harmonieux. On oublie trop facilement la pureté de ces formes, la fraîcheur de ces ornements encore voisins de la nature, pour ne songer qu'à la barbarie de dessin et de couleur derrière laquelle se dissimulent, au troisième siècle, les plus profonds mystères de la liturgie.

Les peintures des catacombes sont toutes exécutées par les procédés ordinaires de la fresque, terminée quelquefois à la détrempe. La préparation du stuc destiné à recevoir les couleurs est d'autant plus fine que l'œuvre est plus ancienne. Le contour des figures est tracé avec une pointe de fer sur l'enduit frais, ou indiqué d'une légère touche de pinceau. Dans les peintures des deux premiers siècles, la gamme des couleurs est assez riche, les tons bien gradués ; dès le IIIe siècle, on ne sait plus peindre les chairs. La tradition antique s'est plus longtemps maintenue dans l'exécution des draperies, dans la touche légère des petits ornements. La plupart des figures s'enlèvent en trois couleurs, jaune, rouge et vert, sur un fond blanc. Moins l'œuvre est ancienne, moins les couleurs se fondent ; et, dès la fin du IVe siècle, les ombres sont remplacées par les lignes de contour, de plus en plus brutales. Dans les dernières peintures, qui touchent au moyen âge, les chairs sont faites d'un ton jaunâtre, souligné de brun rouge, et chaque partie du corps ou des vêtements est cernée d'un trait noir.

Les premiers artistes chrétiens, formés à l'éducation classique, ont appris dans les ateliers païens cette précision rare du pinceau qui indique un mouvement, le pli d'une draperie, en quelques touches rapides, sans accentuer inutilement le contour. Mais de quels traits, de quels gestes animer ces figures nouvelles ? Comment les vêtir ? Où trouver ce caractère manifeste qui les fera reconnaître ? Les changements d'iconographie semblent toujours chose grave ; ici la transition était douce, aisément consentie ; la tradition vivante venait en aide à l'art comme à la religion. L'artiste qui tente la création d'une image chrétienne se sert par instinct des images apprises et qu'il a si longtemps reproduites ; il adapte au décor nouveau, en les modifiant selon son pouvoir, telles figures qu'il peignait dans les maisons païennes, et la forme antique se pénètre d'esprit chrétien. Comme on se souvient, près de l'Orante, de la Pietas antique, et, près du Bon Pasteur, d'Endymion ou de Mercure criophore, on peut reconnaître le coffre de Danaé qui porte Noé sur les flots, le monstre d'Andromède qui engloutit Jonas, le char de Pluton qui ravit Élie au ciel. Pourquoi reprocherait-on à ces personnages imberbes, tous drapés dans le costume romain de l'Empire, de n'avoir point d'âge, point de traits dis-

tincts? Mais ils sont dans la tradition de l'art classique, et il suffit à l'artiste de rendre sensible l'idée qu'ils expriment par un signe, un attribut essentiel : Noé a la colombe, Daniel les lions, les jeunes Hébreux la fournaise, Jonas le monstre ou la treille que revêt la courge.

Il y a encore un caractère général auquel on reconnaîtra les peintures nouvelles : toutes sont chastes ; une certaine noblesse, une joie innocente et paisible émanent de ces rustiques enlumiures, de ces balbutiements d'un art qui va converser avec Dieu. La difficulté était grande, avant toute création, d'émonder du champ de l'antique imagerie le pullulement des plantes vénéneuses. Il fallait assainir la maison romaine de ces impuretés passées dans la coutume, où se trempaient les premiers regards de l'enfant. Remarquez que les nudités n'ont point disparu de l'art nouveau ; mais elles sont inoffensives ; c'est la nudité enfantine des petits génies, des amours, des figurines semées dans le décor avec les oiseaux et les fleurs ; c'est encore la nudité discrète et à demi voilée des images pastorales, des Saisons ; enfin, c'est la nudité nécessaire de personnages bibliques, Adam et Ève, ou Jonas. Parfois Isaac, dans la scène du Sacrifice, Daniel exposé aux lions, Tobie s'emparant du poisson, parfois aussi Jésus enfant et Jésus baptisé sont nus ; mais ces exemples ne deviendront fréquents que plus tard, et surtout dans la sculpture.



Fig. 5. — Une Saison. Fresque du cimetière de Calliste. (De Rossi, *R. S.*, II, pl. xxv.)

Les éléments du décor funéraire. Mythologie et symbolisme. — C'est le symbolisme qui va nous faire toucher la vie secrète, nous expliquer l'infatigable monotonie d'œuvres d'art qui sont surtout et toujours des prières. A l'origine des religions, il s'est uni intimement à la mythologie, formant avec elle, en quelque sorte, le corps et l'âme des représentations artistiques ; puis il s'est atténué peu à peu, il a disparu des vieilles compositions païennes, n'y laissant le plus souvent que des formes vides et banales, jusqu'à ce qu'il apparaisse de nouveau, purifié par la doctrine chrétienne, pour donner une figure aux mystères, un vêtement aux idées divines. Il faut reconnaître que la soumission de ces fortes habitudes d'art à l'influence chrétienne ne se fait point sans quelque résistance ; et il arrive que le thème ornemental s'impose peu discrètement à l'artiste. Ce n'est pas à Rome, il est vrai, mais à Naples, que le décor païen pénètre avec exubérance dans une catacombe ; encore doit-on noter que c'est aux plafonds des vestibules, c'est-à-dire dans une région accessible à tous, et vers le milieu

du second siècle. Les peintures célèbres de ces plafonds sont aujourd'hui presque détruites; on y distingue à peine, ici, d'ingénieux compartiments de lignes courbes où s'ébattent chevreaux, panthères et colombes, là, une ornementation savante mais lourde, qui surprend par le mélange de scènes chrétiennes et de décor bachique. Dans un médaillon central vole une Victoire, entre huit figurines dansantes d'Amours et de Psychés. Des masques égaient de petits panneaux fleuronnés, que séparent des grappes de raisin en bouquets ; au delà d'épaisses guirlandes de feuillages et de fleurs, de petits cadres renferment des lions, des chevreaux, des hippocampes, des têtes de Saisons, des vases fleuris, des grenades. Assurément, le sens profond des sujets empruntés au cycle de Bacchus, ces allusions aux changements successifs de la nature, a dû contribuer à les introduire auprès des trois sujets chrétiens qui tiennent d'ailleurs si petite place dans cette vaste composition : Adam et Ève, David et Goliath, et une image singulière, trois jeunes filles construisant une tour. Il semble bien que dans ce dernier sujet l'on doive reconnaître une allégorie empruntée à un roman théologique fort répandu en Orient au second siècle, le Pasteur d'Hermas, unique exemple, dans l'art des catacombes, d'une inspiration cherchée ailleurs qu'à la source biblique.

Le goût plus sobre des artistes romains leur a fait éviter ces surcharges. Ils ont parfois, tout au début, une franchise, une souplesse délicieuses dans les motifs de simple ornement. Au cimetière de Domitille, d'un bout à l'autre de la grande allée, à la voûte, un cep de vigne se déploie et retombe librement ; il vêt les parois et encadre les larges niches des sarcophages ; des oiseaux volent parmi ses feuilles et de petits amours chargés de hottes font la vendange sur ses rameaux flexibles. Au bas des parois, un banquet céleste, un pêcheur, un Daniel entre les lions sont la marque chrétienne de cette classique élégance.

La vigne paraît, dès l'origine, un des éléments préférés de la décoration chrétienne. Au sens funéraire dont l'antiquité païenne accompagnait les scènes de vendange s'ajoute le sens mystique exprimé par Jésus, vigne dont les fidèles sont les rameaux (Jean, XV, 1-6). Le motif devient tout d'abord populaire, sa grâce incomparable y aidant ; désormais, aux voûtes des caveaux et des *arcosolia*, les petits génies païens continueront leur vendange dans la vigne du Seigneur, en attendant que, dans la splendeur des basiliques, aux marbres des façades et des nefs, aux mosaïques et aux verrières mûrissent les grappes dont le vin se change au sang du Christ.

Dans ce même cimetière de Domitille, le *cubiculum* d'Ampliatus, voisin de la grande allée, est couvert également d'une vigne verdoyante (le dessin en est altéré par une pesante restauration du IVe siècle). Les fresques des murailles imitent ces motifs d'architecture fantaisistes si

chers à l'art pompéien, portes et colonnettes, petites voûtes à caissons, placages de marbre, parmi lesquels des tableautins d'exécution très fine montrent des animaux qui broutent ou se reposent : boucs, brebis et bœufs; un petit génie sert de pâtre au petit troupeau. Plus loin, parmi des symboles chrétiens, voici, au fond d'un *arcosolium*, un paysage de pure tradition antique : des arbres, deux chaumières, et des femmes, un enfant qui s'effraient à l'approche d'un sanglier.

L'anthropomorphisme antique, cette vivante interprétation des forces de la nature personnifiées dans la figure humaine, va se perpétuer dans l'art chrétien, mais épuré et spiritualisé; l'art des catacombes en usera beaucoup moins que ne feront les miniatures et les ivoires, sous l'influence de l'Orient, le grand berceau des mythes et des symboles. Les têtes des Vents ou des Planètes, la face colossale de l'Océan armée de pinces de crabe (fig. 4), le Soleil nimbé dans son char, apparaissent rarement et comme par oubli. Il n'en est pas de même des Saisons, universel symbole de la vie et de la mort, qui pour les chrétiens doit éveiller l'idée de la résurrection promise. Elles apparaissent tantôt en motifs d'ornement, bustes enguirlandés ou femmes assises qui présentent dans une coupe des roses et des fruits (au cimetière de Calliste, fig. 5), tantôt en petites compositions encadrées de paysages gracieux (aux cimetières de Domitille et de Pontien); une fois même, dans la grande crypte de Prétextat, elles suffisent à inspirer tout un décor d'une vivacité charmante, le chef-d'œuvre de la peinture chrétienne à l'époque de Septime-Sévère. Au long des quatre parois développées en arc jusqu'à la base du luminaire, de souples guirlandes de roses, d'épis, de vigne, de lauriers étendent leurs enroulements, forment un berceau de feuillage qui s'appuie, aux quatre angles, sur de larges coupes de feuilles et de fruits. Aux branches s'attachent des nids, d'où sortent de petits becs entr'ouverts; et partout les oiseaux volent et se posent, sauf au milieu des lauriers, qui signifient le froid hiver. Dominant la porte et les trois absides dont le cintre se marie élégamment avec la courbe des voûtes, une frise peuplée de figures enfantines court à la base du léger treillis; garçons



Phot. Parker

Fig. 6. — La Vendange. Fresque du caveau de saint Janvier au cimetière de Prétextat.

et filles cueillent les roses, moissonnent le blé, vendangent la vigne, ramassent les olives (fig. 6).

Ce qui montre bien dans quel esprit l'art chrétien adopte les mythes antiques, ce sont les représentations de Psyché et d'Orphée. On eût trouvé difficilement, semble-t-il, un sujet païen mieux approprié à l'art nouveau que le récit des souffrances qui méritent à Psyché l'éternel bonheur, ce frappant symbole des épreuves de l'âme humaine. Cependant la fable qu'Apulée rendit populaire à la fin du second siècle ne fut pas représentée aux catacombes; et ce sont des figurines de fantaisie et d'ornement que ces mignonnes Psychés et ces Éros enfants qui, aux catacombes de Naples, dansent et tiennent des guirlandes, ou bien à Rome, à l'entrée du cimetière de Domitille, dans une chambre ouverte aux visiteurs profanes, cueillent si gentiment des fleurs (fig. 7).



Phot. Parker

Fig. 7. — Éros et Psyché.
Fresque du cimetière de Domitille.

De même, nulle part n'apparaît aux catacombes la légende d'Orphée arrachant à l'Averne Eurydice; Orphée, qui de sa voix, de sa lyre, apaise les bêtes sauvages, ne pénétra aux catacombes que baptisé, pour ainsi dire, par le symbolisme nouveau. N'était-ce point par la douceur, par la vie méconnue et persécutée, par la mort douloureuse, un précurseur mystérieux du Christ? Ainsi l'ont célébré les Pères de l'Église; ainsi l'ont aimé les fidèles qui, gardant son image aux murs de leur maison, l'admettaient même près de leur tombe. Assis sur un rocher dans la forêt, il a pour écouter sa lyre une troupe attentive et diverse (au cimetière de Domitille; cette fresque ne nous est connue que par une gravure de Bosio, fig. 17); puis le décor se simplifie, et bientôt ce n'est plus Orphée, c'est un chanteur idéal que deux brebis écoutent (au cimetière de Calliste); l'Orphée des catacombes chrétiennes est devenu un Bon Pasteur.



Fig. 8. — Inscription provenant du cimetière de Calliste.
(Musée de Latran. Rottfr, I, pl. xl.)

C'est encore dans la tradition antique primitivement issue de l'Orient que le symbolisme chrétien puisera ces figures élémentaires où s'incarnent les idées bienfaisantes d'espérance et de foi. De tout temps l'esprit s'est habitué à ces formes concrètes. Une palme indique la victoire, une branche d'olivier la paix, un arbre peut signifier le jardin du paradis. Ces symboles rudimentaires, mêlés aux éléments de pur décor, apparaissent également aux catacombes juives. Le paon, dont les formes élégantes et le

plumage coloré se prêtent si bien à la décoration, conserve dans la peinture chrétienne cette expression d'immortalité que lui donnaient l'art païen et l'art juif (fig. 8). Le phénix, l'oiseau de la résurrection et du triomphe, apparaîtra surtout dans l'art des basiliques. Mais la colombe est l'oiseau chrétien par excellence, et le symbole le plus fréquent dans l'épigraphie funéraire. L'oiseau de Vénus est devenu la colombe de Noé, la messagère de paix, l'espérance du ciel après les souffrances de la vie; et c'est encore l'âme sauvée, comme l'agneau qu'emporte le Pasteur, comme le poisson que le pêcheur divin attire en ses filets (fig. 8 et 10). Mais voici que ces trois figures de l'âme, s'élevant sur les degrés symboliques qui vont de l'homme à Dieu, se transforment à la figure divine. L'agneau de Dieu triomphera bientôt à l'abside des basiliques, et la colombe de l'arche deviendra l'Esprit-Saint; le dauphin, qui dans les mythes antiques porte les âmes des morts aux îles bienheureuses, sera le Sauveur Jésus, qui entraîne vers le phare désiré la nef de la vie chrétienne, la nef de l'Église. Le navire, le phare, l'ancre, ne sont-ce pas les antiques symboles du voyage de la vie, dont les agitations se terminent au port de l'éternel repos (fig. 9 et 10)? Mais l'ancre qui défend le navire, le mât de ce navire, le trident qui transperce le dauphin nous apparaissent aussi comme les premières figures de la Croix, l'instrument du salut cher à tout chrétien, et pieusement dérobé aux regards profanes. Une lettre, un simple signe employé comme au hasard la laisseront entrevoir aux initiés; ce sera le « tau » grec redressé au milieu d'une inscription, la marque brodée au pan d'une tunique. Les catacombes recèlent pour quelque temps, dans les profondes assises de la religion populaire, ce frais et limpide symbolisme que la littérature mystique recueillera bientôt en un large canal; elles ébauchent seulement l'alphabet de cette langue grandiose que parleront les basiliques et les cathédrales.



Fig. 9. — Inscription provenant du cimetière de Gordien.
(Musée de Latran. Roller, I, pl. xi.)



Fig. 10. — Inscription conservée au cimetière de Calliste.
(De Rossi, *R. S.*, I, pl. xviii.)

L'Épitaphe. Les premières figures chrétiennes. L'Orante et le Bon Pasteur. Le Paradis. — Le décor nécessaire de la tombe, celui qui rappelle aux parents et aux amis le mort qu'ils ont perdu, l'épitaphe nomme en toute simplicité la créature de Dieu qui repose au milieu de

ses frères. « Repose en paix », *in pace*, dit l'inscription; et, au lieu de ce deuil fastueux, de ces titres énumérés qui remplissent les épitaphes païennes, ici c'est un nom, parfois l'âge du mort, un souhait pieux qui accompagne l'âme au ciel. L'épitaphe est d'autant plus simple qu'elle est plus ancienne; aux deux premiers siècles, beaucoup de ces inscriptions des cryptes primitives sont grecques. Cependant, sur ces marbres, où les symboles chrétiens élémentaires, gravés d'une main rude, accompagnent et commentent les pieuses invocations, les emblèmes des métiers apparaissent çà et là : auprès de la serpe du vigneron, de la scie et de la doloire du charpentier, le marteau du menuisier, l'équerre du maçon, l'enclume du forgeron, le burin du graveur, la trousse du chirurgien, les balances du marchand nous disent la dignité de la main-d'œuvre. Plus tard nous verrons des portraits; nous verrons même des scènes de métier fidèlement racontées par les fresques; mais le chrétien, aux catacombes, ne doit songer en présence de la mort qu'à ce qu'il sait être immortel, à son âme; et, pour représenter cette âme, l'art nouveau, dès sa première œuvre, crée la plus belle, la plus pure de ses images.



Fig. 11. — Plafond de la crypte de Lucine.
(De Rossi, *R. S.*, I, pl. x.)

Parmi les guirlandes de feuillage qui se croisent aux murs et aux plafonds des cryptes, et dans les cadres gracieusement agencés de lignes droites et courbes, deux figures apparaissent, une femme aux longs vêtements, les mains levées dans l'attitude de la prière, et un berger portant sur ses épaules une brebis (fig. 11); voilà le centre et comme la clef du symbolisme des catacombes.

L'Orante. — Le nom même de l'Orante suffit à la définir : c'est une figure qui prie. Si l'on veut lui chercher dans l'art grec et romain des origines plastiques, on ne manquera pas de la rapprocher, pour l'attitude et la draperie, de la classique Pietas; mais elle est autre chose. D'abord un geste de prière, commun à toutes ces figures d'allégorie qui invoquent ou

remercient la justice de Dieu : Noé, Isaac, Daniel, Suzanne ont l'attitude orante. Puis l'image immatérielle du mort, une figure de jeune fille qui prie auprès de la tombe, simplement vêtue, la tête voilée, selon les prescriptions de saint Paul dans sa première Épître aux Corinthiens (*I Cor.*, XI, 4-6). Le costume s'enrichit et s'alourdit bientôt; telle orante, dès la fin du IIIe siècle (au cimetière de Thrason), est une grande dame dans sa robe festonnée de pourpre, la tête chargée d'un pesant chignon, des perles aux oreilles, un collier de pierreries autour du cou, aux poignets de larges cercles d'or. Il semble que déjà le sens profond de la pure image se soit altéré; sous la main de l'artiste ce n'est plus quelquefois qu'un portrait; ainsi peut-on voir aux catacombes des orants, et des familles entières où se mêlent hommes et femmes; le symbole s'efface derrière le souvenir trop proche de la vie. La plus intéressante de toutes ces images, et qui a suscité le plus d'interprétations diverses, est peinte sur la paroi d'un haut *cubiculum* du IIe siècle, au cimetière de Priscille. Aux deux côtés d'une orante on voit, à droite, une jeune mère qui allaite son enfant, à gauche un vieillard assis dans une chaise, et posant sa main sur l'épaule d'une jeune femme, près de qui se tient un jeune homme. Or, la similitude des trois figures de femme nous permet de comprendre le sujet : nous assistons au mariage chrétien, célébré par l'évêque; et c'est la même femme que nous voyons épouse, puis jeune mère, enfin orante au ciel.



FIG. 12. — Une Orante, au cimetière de Thrason. (WILPERT, pl. CLXXIV.)

Mais, aux plafonds des caveaux, où le voisinage de la tombe s'impose moins directement au décor, la figure de l'Orante prend une beauté toute impersonnelle, et en quelque sorte hiératique. C'est au plafond célèbre du caveau de Lucine, décoré aux quatre angles d'images alternées de l'Orante et du Pasteur, que l'on trouvera, dès les premiers âges chrétiens, l'expression idéale de l'inspiration mystique en qui l'art vient se rajeunir, et, comme aux époques classiques, l'heureux mariage de la forme harmonieuse et du symbole (fig. 12). Le corps long et mince, enveloppée, comme une statue grecque, aux longs plis étroits de sa blanche tunique, les bras nus hors du voile qui lui couvre la tête et s'enroule autour de sa taille, l'Orante s'appuie élégamment sur un calice de fleur; c'est l'âme récompensée, et, dans un sens plus large encore, le bonheur céleste. Cette figure toute mystique sera complaisamment adoptée par le grand art du

moyen âge. Non plus seule, mais debout auprès du corps qu'elle animait (telle nous la voyons sur une médaille de plomb du VIe siècle qui représente le supplice de saint Laurent), sa taille diminuera peu à peu; toute petite enfin, elle sortira de la bouche du mourant, pour être accueillie par les démons ou par les anges. Des textes anciens paraissent commenter ces images. On lit dans les Actes des saints Pierre et Marcellin : « Le bourreau témoigna qu'il avait vu leurs âmes sortir de leurs corps en forme de jeunes filles parées d'or et de joyaux, et couvertes de vêtements étincelants, conduites au ciel par les mains des anges ». Et, dans les Actes de sainte Cécile : « Il vit les âmes (de Tiburce et de Valérien) sortir de leurs corps en forme de jeunes filles ».

LE BON PASTEUR. — Le sens profond de l'image du Bon Pasteur complète de façon nécessaire le sens de l'image de l'Orante : auprès de l'âme sauvée, voici le Dieu Sauveur. C'est l'Évangile, par la bouche même de Jésus (JEAN, X, 1-16), qui offrait aux fidèles cette figure bienfaisante, unique figure laissant au Fils de Dieu, sans l'amoindrir, un type personnel et distinct; et les oraisons de l'Office des Morts, les invocations empruntées aux prières des agonisants, d'autres textes encore, nous en expliquent la convenance dans l'art funéraire. « Puisse le Christ, fils du Dieu vivant, » lisons-nous dans ces antiques prières, « te recevoir dans les prairies toujours riantes de son paradis, et puisse ce véritable Bon Pasteur te reconnaître pour une de ses ouailles! » Nulle figure ne s'appuie plus fortement au fond éternel de l'art, et il ne semble guère qu'il lui faille chercher, comme on l'a fait avec insistance, une étroite filiation avec l'art classique. C'est d'abord la beauté vivante et familière de la nature, cette image du berger portant sa brebis sur l'épaule, tel qu'on le rencontre aujourd'hui encore dans la campagne romaine; et bien souvent elle s'était présentée parmi les scènes champêtres habituelles à l'art antique; mais l'art chrétien l'a prise et créée à nouveau, lui donnant ce caractère immuable qui se transmettra des fresques aux sarcophages, aux lampes et aux statues de l'époque triomphale. Le jeune pâtre imberbe, debout dans une attitude paisible, vêtu d'une tunique courte, les jambes nues et chaussées de sandales, tient d'une main les pattes de la brebis posée à ses épaules, de l'autre le vase de lait, la houlette ou les pipeaux. Souvent, pour mieux équilibrer la paisible composition, deux brebis de part et d'autre lèvent la tête vers le berger, et deux arbres l'encadrent. Mais la pieuse formule attire auprès d'elle tout un cortège de scènes familières, avec les pastorales célestes dont les fresques funéraires célèbrent la joie et la pureté.

LES PASTORALES CÉLESTES. — Les brebis fidèles suivent le berger. Elles ont quitté des champs parfois arides pour les prairies éternellement vertes et lumineuses; elles y paissent tranquillement. Ce sont maintenant des âmes : une fresque du cimetière de Domitille les montre aux deux côtés

du Bon Pasteur, et derrière elles, en nombre égal, des Orantes sont indiquées d'un léger trait de pinceau (c'est par un dédoublement analogue qu'un sarcophage du Musée de Latran représente aux pieds des douze apôtres un pareil nombre d'agneaux). Ces âmes vont au doux Maître, pour goûter les paroles de la vie éternelle. Le divin berger, qui a remplacé Orphée, s'est assis sur un tertre de gazon au milieu d'un bois touffu; il ne joue point de la lyre, mais tient en main la *syrinx* pastorale; son troupeau, brebis et bouc, l'entoure attentivement (au cimetière de Domitille). Ou bien il trait ses brebis, et voici que le symbolisme, s'emparant d'une image familière à l'art antique, y introduit la transcription poétique du plus profond mystère chrétien. L'âme fidèle parvient à la joie céleste en mangeant la nourriture eucharistique, donnée par le Pasteur. Cette nourriture de vie, c'est le lait, et le vase de lait, la *mulctra*, que le Pasteur porte quelquefois à son côté (fig. 15), devient pour ainsi dire le calice rempli du sang divin. Les Actes du martyre de sainte Perpétue, que l'on a datés des premières années du IIIe siècle, vont nous donner, dans toute sa précision, le sens de cette belle allégorie. La sainte y raconte une de ses visions. « Je montai, dit-elle, et je vis l'étendue immense d'un jardin, et au milieu de ce jardin un homme assis, ayant les cheveux blancs et un habit de berger, trayant des brebis; et autour de lui, debout, plusieurs milliers d'hommes vêtus de blanc. Et il leva la tête et me regarda, et me dit : « Tu es la bienvenue, ma fille ». Et il m'appela, et il me donna une parcelle du lait caillé qu'il venait de traire, et je la reçus les mains jointes, et je la mangeai : et tous alentour dirent : « Amen ». Et au son de la voix je m'éveillai, ayant dans la bouche je ne sais quoi de doux. »



FIG. 15.

Inscription provenant du cimetière de Calliste.

(Musée de Latran. ROLLER, I, pl. X.)

Rien de plus frappant que cette allégorie de la communion, principe de la béatitude céleste. Aussi, lorsque dans la crypte de Lucine, c'est-à-dire aux premières années du second siècle, le peintre chrétien, théologien même, entreprend de célébrer le mystère de l'Eucharistie sous cette voûte aux compartiments délicats où la figure de l'Orante répond à celle du Pasteur, c'est à une allégorie pastorale qu'il recourt. Deux agneaux sont arrêtés au pied d'un tertre, où est posé le vase de lait : image des âmes fidèles en adoration devant l'autel. Ce qui assure cette interprétation, c'est la présence dans le même caveau, dans la même chapelle, pourrait-on dire, d'autres fresques représentant le Poisson divin auprès de la corbeille eucharistique (il en sera parlé plus loin), et les colombes en adoration devant un tronc d'arbre qui signifie la Croix.

Le symbolisme de l'Agneau va se transformer dans l'art des basiliques; mais quelle douceur et quel charme dans ces premières représentations du paradis, si conformes encore aux paraboles de l'Évangile! Le paradis des catacombes, c'est le lieu de rafraîchissement demandé au Memento des morts par le Canon de la messe : *Locum refrigerii ut indulgeas deprecamur*; c'est le jardin décrit en termes charmants dans la prière de la liturgie alexandrine : « Rassemblez-les, Seigneur, dans le lieu de verdure, près des eaux du repos, dans le paradis de joie, d'où sont bannis la peine et



Fig. 14. — Élus au Paradis. Fresque du cimetière de Sotère.
(Wilpert, pl. iii.

les gémissements ». De grands vases débordent d'une eau limpide, éternellement jaillissante; des oiseaux volent alentour, et s'y désaltèrent (c'est le motif classique du vase aux colombes), ou s'ébattent parmi les raisins, les figues, les olives; des paons s'avancent lentement; une guirlande de roses monte du verger fécond et se recourbe sur la tête des élus. Telle est la gracieuse image des joies promises aux premiers chrétiens; nous la voyons (fig. 14) au cimetière de Sainte-Sotère, à la paroi d'un *cubiculum* de la fin du iiie siècle, autour des tombes où furent ensevelis les cinq orants *Dionysas*, *Nemesius*, *Procopius*, *Eliodora*, *Zoe*: chaque figure est accompagnée d'un nom et de l'acclamation *in pace*. Plus bas, le nom d'*Arcadia* indique peut-être une sixième défunte dont l'image orante ne fut pas exécutée. Les deux jeunes garçons ont de simples tuniques *clavatæ*, couvertes du *pallium* ou de la *penula*; les femmes portent des robes en tissu de pourpre à bandes

brodées d'or ou de pourpre ; somptueux costume qui rappelle celui des grandes orantes peintes vers la même époque au cimetière de Thrason.

LES BANQUETS CÉLESTES. — Une allégorie plus précise du rafraîchissement des âmes s'offrait tout naturellement à des peintres encore hésitants parmi les modèles usuels, mais dont la théologie guidait la main. Les liturgies funéraires, demandant l'admission de l'âme au banquet bienheureux, rappelaient la promesse de Jésus d'accueillir ses disciples à la table de son Père. Les scènes de banquet sont fréquentes dans l'art antique ; et vraiment il ne semble pas, au premier abord, que celle, si mutilée, que l'on distingue au vestibule de Domitille, une des toutes premières fresques chrétiennes, diffère en quoi que ce soit d'un repas funéraire. Deux hommes, assis sur un lit devant une petite table où sont posés des pains et un poisson, s'entretiennent amicalement, tandis qu'un serviteur s'approche, sans doute pour leur offrir le vin. Mais la signification solennelle du poisson et du pain, en nous rappelant l'Eucharistie, nous fait aussi penser aux joies célestes : « Celui qui mange ce pain vivra dans l'éternité » (JEAN, VI, 50-52). Ce symbolisme s'accorde trop bien au sens des peintures voisines pour être sérieusement contesté.



Phot. Parker.

FIG. 15. — Un banquet céleste.
Fresque du cimetière des Saints-Pierre-et-Marcellin.

Vers la fin du IIIe siècle, une série de fresques étranges et grossières, toutes réunies au seul cimetière des Saints-Pierre-et-Marcellin, introduisent un élément nouveau dans la représentation classique (fig. 15). Nous assistons à un repas de famille. Parents et enfants s'appuient aux coussins d'un lit en demi-cercle ; ils mangent et boivent, ou tendent la main vers un trépied qui supporte un poisson. Seraient-ce les agapes chrétiennes ? Mais voyez ces deux figures de jeunes femmes, aux cheveux relevés et noués sur la tête, qui se tiennent debout ou assises aux extrémités du lit, et lisez les inscriptions qui, sur quatre de nos peintures, les interpellent évidemment : *Irene da calda*, *Agape misce mi*, ou encore : *Agape porge calda*, *Irene misce* (Agape, Irène, donne de l'eau chaude, emplis mon verre). Ces noms grecs, on les retrouve sur les tombes dans leur sens

primitif : *Irene tibi cum sanctis*, — *Sabina in Agape* (la Paix soit avec toi parmi les saints! — Sabina, puisses-tu vivre dans l'Amour!). Irène, Agape, la Paix, la Charité, dispensent aux élus le rafraîchissement du paradis ; elles sont les mystiques servantes empressées au festin de la Joie éternelle.

Peintures funéraires mithriaques. — Peut-être convient-il de parler ici de fresques singulières qui décorent deux *arcosolia* dans une galerie voisine du cimetière de Prétextat ; découvertes au siècle dernier et publiées comme chrétiennes par Bottari, elles ont suscité bien des commentaires, jusqu'à ce que Garrucci vînt démontrer avec évidence leur caractère mithriaque. Ces peintures de la fin du second siècle ou du commencement du troisième, très importantes pour l'histoire des sectes orientales qui pullulèrent à Rome, et particulièrement de ce culte de Mithra où saint Justin et Tertullien voyaient un plagiat satanique du christianisme, ne sont pas sans intérêt pour les historiens d'art : ils y reconnaîtront, comme dans les peintures chrétiennes, l'effort, ici bien plus facile, pour adapter à un symbolisme nouveau les banales représentations du paganisme romain.

Le premier *arcosolium* s'encadre à l'extérieur de deux grandes tiges de palmier ; une inscription nous apprend que nous sommes devant le tombeau de Vincentius, prêtre du dieu Sabazius, c'est-à-dire de Bacchus-Soleil. A la voûte, voici d'abord un de ces banquets religieux où fréquentait Vincentius parmi sa famille sacerdotale : devant une table largement servie, les prêtres sabaziens sont au nombre de sept (au-dessus de leurs têtes on lit : *septem pii sacerdotes*), comme les disciples que surprit Jésus au bord du lac de Tibériade, et dont les fresques chrétiennes racontent, à la suite de l'Évangile, le repas de pain et de poissons grillés (Jean, XXI, 1-15). En face, c'est l'enlèvement, par Pluton, de Vibia, la compagne mystique (peut-être l'âme) de Vincentius ; Mercure précède le quadrige du dieu ravisseur. Dans une troisième fresque, au sommet de l'arc, Vibia, qu'accompagne Alceste, type des épouses fidèles, est conduite par Mercure devant le trône élevé où siège Pluton (*Dispater*) auprès de Proserpine (*Aerecura*). Les Destins (*Fata divina*), ou plutôt le Destin et les Parques, un homme barbu et deux jeunes femmes, debout de l'autre côté du trône, assistent au Jugement.

Le Jugement est rendu, et la fresque qui se déploie au fond de l'*arcosolium* (fig. 16) nous fait assister au banquet des heureux où Vibia est admise (*inductio Vibies*). Ici l'on se croirait vraiment en présence d'une scène chrétienne, où serait ébauchée la poésie des compositions futures ; mais quelle grossière ébauche, à coups de pinceau épais et rapides ! A gauche, par une porte cintrée, Vibia s'avance, conduite, non plus par

Mercure, mais par le bon ange (*angelus bonus*), qui lui tient la main; c'est un jeune homme qui a sur la tête une couronne d'or et au cou une guirlande de roses; de la main gauche, portant une autre guirlande, il relève son manteau. Dans le Pasteur d'Hermas, le roman théologique du premier siècle, figurent déjà l'ange de la vertu et l'ange du vice. Enfin Vibia est assise au banquet éternel. A ses côtés sont les élus, jugés par le jugement des bons (*bonorum iudicio iudicati*); l'un d'eux montre d'un geste de triomphe la couronne méritée par Vibia; un autre, qui n'a point de couronne (pareil au convié de l'Évangile qui n'a point la robe



Fig. 16. — Un banquet céleste. Fresque mithriaque.
(Wilpert, pl. cxxxii.)

nuptiale), porte la main à ses cheveux avec désespoir; un autre fait signe aux serviteurs agenouillés sur le gazon fleuri de lui tresser sa parure de joie.

Nulle inscription ne nous explique les peintures du second *arcosolium*; selon Garrucci, elles reproduisent diverses phases de l'initiation au culte de la Cybèle phrygienne. Le prêtre et la prêtresse tour à tour instruisent l'adepte admis dans la milice de Mithra; deux génies ailés tiennent les rameaux sacrés devant l'ouverture de l'antre mithriaque; et, dominant la tombe, la déesse, debout et nue, se dresse au centre d'un médaillon qu'entourent les emblèmes des quatre éléments : la tête de l'Océan et les dauphins, une corbeille de fruits entre le paon et la couleuvre; le perroquet, qui indique l'air, et le phénix, qui signifie le feu.

Un troisième tombeau, sans peintures, ne porte qu'une inscription dont le sens achève de nous renseigner sur l'impureté foncière de ce culte mithriaque enveloppé du mystère de l'Orient. Il fallait tout le raffinement du symbolisme oriental pour permettre, même en apparence, un rapprochement entre l'imagerie mithriaque et les innocentes fresques chrétiennes.

La bible des catacombes. Allégories de l'assistance divine. — Il reste, parmi les figures qui nous apparaissent comme la première fleur, et la plus fraîche, du symbolisme chrétien, tout un groupe de sujets qui sont bien, aux catacombes, l'essence de la décoration chrétienne : autour de l'Orante et du Bon Pasteur se pressent les images de l'Ancien Testament, Noé dans l'arche, le Sacrifice d'Abraham, David vainqueur de Goliath, Élie enlevé au ciel, Daniel exposé aux lions, les trois Hébreux dans la fournaise, Suzanne accusée, Jonas vomi par le monstre. Le symbolisme se mêle à l'histoire, il cherche dans la Bible quelles figures opposer aux innombrables dieux bannis de la maison chrétienne ; avant de pouvoir peindre Jésus dans sa gloire, l'art chrétien a évoqué les patriarches et les prophètes qui l'annoncent dans sa vie, ses miracles, ses souffrances et sa mort. Mais, dans ce très grand nombre de peintures, pourquoi un choix exclusif, la répétition éternelle et monotone de tel épisode pris à l'histoire de Noé, d'Abraham, de David, de Daniel, au détriment d'autres détails non moins historiques et tout aussi pittoresques? Pourquoi, parmi les miracles de Jésus, ne rencontrons-nous ici, presque toujours, que la Guérison du paralytique, la Multiplication des pains et la Résurrection de Lazare? Évidemment ce choix est raisonné, et il doit exister en quelque sorte une idée directrice à laquelle se ramène tout le décor biblique des catacombes.

Cette idée directrice, Edmond Le Blant l'a déduite avec une logique, une clarté parfaites. Ses travaux sur les inscriptions chrétiennes l'avaient conduit à dépouiller les textes des liturgies funéraires, dont les formules se retrouvent fréquemment sur les marbres gravés; parmi ces invocations, il voyait revenir aussi la mémoire des personnages bibliques représentés sur les sarcophages comme aux caveaux souterrains. Dans l'antique prière des agonisants conservée au Bréviaire romain, l'Église prie pour le fidèle au nom de Noé, d'Isaac, de Moïse, de Daniel, de Suzanne, de David, des saints Pierre et Paul; d'autres litanies invoquent encore Tobie et Jonas, les miracles de Jésus, qui a « ressuscité les morts, guéri les aveugles, rendu l'ouïe aux sourds, la parole aux muets, l'usage des membres aux paralytiques ». Les termes eux-mêmes de la liturgie sont un perpétuel commentaire des peintures. Ainsi le décor de la tombe traduit aux yeux la prière dont les survivants accompagnent l'âme du défunt; c'est une supplication pressante, et c'est une consolation aussi, un rappel des miséricordes divines.

Ce large décor, il est vrai, se dispense assez inégalement, parmi les marbres gravés et les fresques, pour des raisons le plus souvent extérieures, une logique d'art qui peut contrarier la logique des symboles. Et cependant les figures de la Bible où se marque en signes plus frappants la ressemblance du Christ, derrière la vivante allégorie des épreuves de l'âme chrétienne, celles à qui l'art nouveau réservera toujours sa plus

chère faveur, sont déjà, aux catacombes, les plus volontiers reproduites, Isaac, Daniel, surtout Jonas.

Il faut insister sur ces premières images, les éléments vénérables de l'iconographie nouvelle, qui des cryptes obscures passeront bientôt à la clarté des sculptures et des mosaïques, pour créer enfin, en se mêlant à l'illustration plus souple et plus mobile des miniatures, la vie du grand art chrétien. Toutes ne reçoivent pas d'abord leur expression définitive; aux plus anciens caveaux, sous la main de peintres qui cherchent et qui hésitent, certaines commencent par se mouvoir dans un décor pittoresque. Mais bientôt à cette jeune liberté des premières fresques succédera la raideur hiératique, le caractère immuable des œuvres toujours reproduites dans les mêmes termes, la formule; et des modèles, des canons se transmettront d'un ouvrier à l'autre, comme plus tard, les recettes inflexibles et minutieuses des moines décorateurs de l'Athos.



FIG. 17. — Plafond ruiné du cimetière de Domitille. (BOSIO, *R. S.*, p. 239.)

ADAM ET ÈVE. — La Création de l'homme et de la femme n'est point représentée aux catacombes; mais on y rencontre assez souvent, surtout au quatrième siècle, l'image de la Chute originelle. La plus ancienne de ces images, à Naples, occupe un compartiment de cette voûte du cimetière de Saint-Janvier, où il semble que le christianisme perce bien timidement encore sous la végétation touffue de l'antique mythologie. Le premier homme et la première femme sont debout auprès de l'arbre de la science (généralement un figuier). Parfois le serpent s'enroule au tronc de l'arbre et présente à Ève le fruit fatal; parfois aussi le serpent a disparu, Ève tend le fruit à Adam. Tous deux sont nus, et voilent leur nudité de la main, ou d'une ceinture de feuilles, même dans la scène de la tentation. Elle traversera les siècles dans sa simplicité, cette composition où, jusqu'à Masaccio et Raphaël, les artistes de l'Italie s'efforceront à résumer le désir suivi du remords, et la beauté du corps humain.

NOÉ. — La représentation symbolique de l'Arche de Noé paraît sur les plus anciens monuments chrétiens (vestibule de Domitille, chapelle de

Priscille) ; sa représentation historique est créée par les miniatures, au IVe siècle. Dans la première série d'images, très nombreuses aux catacombes, l'Arche a presque toujours la forme d'un coffre rectangulaire, avec ou sans couvercle, abandonné aux vagues. Noé, tantôt imberbe, tantôt barbu, s'y tient debout dans l'attitude orante, ou tend les mains vers la colombe qui lui apporte le rameau d'olivier.

ABRAHAM ET ISAAC. — L'art des catacombes n'a traité qu'un épisode de l'histoire d'Abraham, le Sacrifice d'Isaac. La représentation, dont le plus ancien exemple se voit à la chapelle de Priscille, comprend trois scènes distinctes : 1° Abraham marche vers l'autel, et Isaac porte le bois du sacrifice ; 2° Abraham lève le couteau sur Isaac debout ou agenouillé, les mains liées, scène principale, la plus fréquente (parfois la main de Dieu sort des nues) ; 3° Abraham et Isaac orants remercient le ciel. La deuxième scène, dans la chapelle de Priscille, a pour décor un paysage de rochers et de bois, ou, plus précisément, un rocher et deux arbres. Une flamme monte de l'autel, sorte de four rectangulaire, en pierres taillées ; et le bélier tourne la tête vers le sacrificateur.

MOISE. — Deux seuls épisodes ont été choisis dans la vie de Moïse : il se déchausse pour approcher du Seigneur; il frappe le rocher (fig. 17) ; et nous verrons bientôt, en étudiant au cimetière de Calliste les chambres dites des Sacrements, quel trésor d'allusions liturgiques nous réserve cette dernière image si décorative et si simple.

TOBIE. — Au cimetière de Domitille, une fresque des premières années du IIIe siècle, aujourd'hui détruite, montrait un Tobie enfant et nu, tenant un bâton d'une main, le poisson de l'autre. Au cimetière de Thrason, vers le début du siècle suivant, la composition se développe : près du Tigre, vieillard nu, couché dans l'attitude des fleuves antiques, l'ange Raphaël, adolescent drapé dans un manteau, donne un ordre, de la main tendue, à Tobie qui s'éloigne, pour reparaître, n'ayant gardé de ses vêtements qu'une ceinture autour des reins, et porter le poisson à l'ange qui l'accueille du geste.

JOB. — Il est seul, vêtu d'une tunique, tristement assis sur un monceau de pierres (cimetières de Domitille et des Saints-Pierre-et-Marcellin).

DAVID. — C'est, au cimetière de Domitille, dans un compartiment d'une voûte à demi détruite, un jeune berger en tunique courte, l'épaule droite découverte, et brandissant sa fronde (fig. 17).

ÉLIE. — Au fond d'un *arcosolium* de ce même cimetière de Domitille, si riche en images bibliques, Élie, debout sur les nues, est entraîné par quatre chevaux dont il tient les rênes; il jette son manteau à Élisée; à droite, un spectateur, peut-être un paysan, fait un geste de stupeur.

LES TROIS JEUNES HÉBREUX. — Le livre de Daniel, source inépuisable de dramatiques peintures, fournit à l'art des catacombes, en même temps

qu'aux liturgies funéraires, trois grands exemples d'assistance divine, pour réconforter l'âme chrétienne dans les souffrances de la vie. D'abord l'image de ces trois jeunes Hébreux, Sidrach, Misach et Abdénago, qui refusèrent d'adorer la statue de Nabuchodonosor (cet épisode sera commenté par quelques peintures du IVe siècle, à l'imitation des sarcophages). Jetés dans la fournaise ardente, ils chantent les louanges du Seigneur (la plus ancienne représentation de cet épisode se voit à la chapelle de Priscille). Voici les premières figures orientales qui pénètrent dans l'art romain christianisé. Les peintres leur ont donné le costume que porteront bientôt les rois mages, et que le culte de Mithra a introduit à Rome : tiare ou bonnet phrygien, tunique serrée à la taille et larges braies. La fournaise apparaît de forme carrée, en pierres de taille, avec une ou plusieurs ouvertures d'où jaillissent les flammes. Le plus souvent, les trois jeunes Hébreux sont seuls, orants, parmi les flammes; parfois (au cimetière de Priscille) la colombe les assiste, leur portant le rameau d'olivier.



Phot. Parker

Fig. 18. — Suzanne accusée par les vieillards. Fresque de la Chapelle grecque, au cimetière de Priscille.

SUZANNE. — Avant que le poignant et poétique récit de l'innocence persécutée qui fera de Suzanne une des héroïnes de la peinture ait reçu, aux catacombes, sa formule hiératique et son enveloppe de symbole, il a été interprété librement, et comme un beau décor, dans la chapelle de Priscille. Deux tableaux, à fond de stuc blanc, encadrés d'un filet rouge, se font face aux deux parois longues du *cubiculum*, on n'ose dire de la nef : d'une part Suzanne tentée, d'autre part Suzanne accusée et triomphante. Sveltesse des figures, larges espaces ménagés alentour, sobriété des gestes, touche rapide du pinceau, ce sont les habitudes classiques, diminuées sans doute, mais qui se perpétuent encore. Les deux séducteurs, représentés imberbes et jeunes, s'élancent vers Suzanne qui, les mains étendues, appelle le secours du ciel. Déjà ce secours lui apparaît : devant la porte de sa maison, Daniel est debout, qui s'apprête à la défendre (fig. 18). Le second panneau se divise en deux scènes : les vieillards étendent les mains sur la tête de Suzanne,

pour affirmer leur accusation; l'arbre, dont se servira Daniel pour confondre l'imposture, se dresse à leur côté; puis Suzanne vengée, ainsi que Joachim (ou peut-être encore Daniel), près de la stèle rappelant la mort des coupables, remercient le Seigneur de son assistance.

Au fond d'un *arcosolium* du cimetière de Calliste, une peinture du IIIe siècle, qui fut célèbre comme l'unique scène de persécution représentée aux catacombes, reproduit en réalité le Jugement de Daniel et la Délivrance de Suzanne; elle a pour pendant un Moïse frappant le rocher.

Malgré le symbolisme prêté à l'histoire de Suzanne par les théologiens qui voulaient y voir une image de l'Église persécutée, la composition hiératique (entre deux arbres, une femme orante, vers qui se dirigent deux hommes) ne fut guère reproduite (on la trouve au fond d'un *arcosolium* du cimetière des Saints-Pierre-et-Marcellin).

DANIEL. — Sur une paroi ruinée du vestibule de Domitille, on entrevoit l'élégante figure d'un jeune homme vêtu d'une tunique flottante, les bras levés, le regard au ciel; il est debout sur un tertre vers lequel s'élancent deux lions au corps souple, à l'abondante crinière. Voilà créée, dans sa forme définitive, une des scènes les plus chères à l'art chrétien; elle prend place, dès le second siècle, dans les compartiments des plafonds et à la voûte des *arcosolia*. Les variantes en sont peu notables : le prophète, toujours orant, est parfois vêtu soit à la romaine, soit à l'orientale; le plus souvent, à partir du IIIe siècle, il est nu. Il arrive que la fosse soit indiquée par un rebord circulaire; mais le monticule qui la remplace d'ordinaire rappelle l'échafaud sur lequel, dans le cirque, étaient attachés les condamnés aux bêtes (dans une fresque de la chapelle de Priscille, le fond du décor est formé par un portique grandiose). C'est, de toutes les images bibliques, celle qui se perpétuera jusqu'au moyen âge sur les plus nombreux monuments : fresques et bas-reliefs, inscriptions, mosaïques, miniatures, ivoires, verres dorés et gravés, gemmes, lampes d'argile; on la rencontre même burinée sur des agrafes mérovingiennes, et niellée sur des incrustations de marbre, à la façade du dôme de Pise.

JONAS. — Presque aussi ancienne, plus fréquente même que l'image de Daniel aux lions, vient enfin l'allégorie préférée des tombes chrétiennes, le parfait symbole de la résurrection des corps, l'image de Jonas. Émouvante et instructive pour les fidèles, elle donne aux artistes les plus heureux prétextes de fantaisie décorative. Selon l'emplacement, ils peignent par épisodes ou d'ensemble l'histoire du prophète : la composition ordinaire et la mieux accommodée aux parois des *arcosolia* ou aux voussures des plafonds groupe, autour du vaisseau, agité par la tempête, d'un côté le monstre qui engloutit Jonas, de l'autre le monstre qui le rejette; puis on voit le prophète endormi sous la courge feuillue, ou brûlé par le soleil

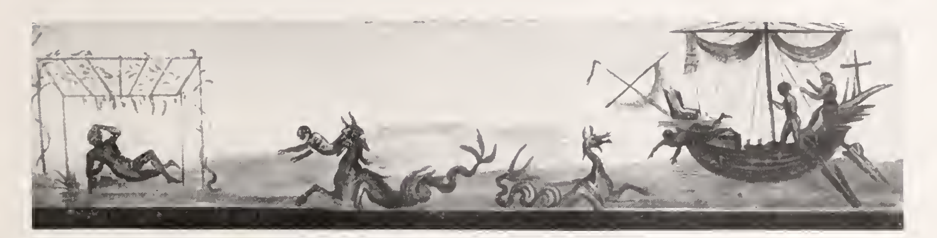


Fig. 19. — L'histoire de Jonas. Fresque du cimetière de Calliste.
(De Rossi, *R. S.*, t. II, pl. xix.)

sous la courge desséchée (fig. 19). Saint Jérôme et saint Augustin discutèrent longuement sur la nature de l'arbrisseau qui abrita Jonas. Où l'ancienne Vulgate interprétait par *courge*, saint Jérôme traduit par *lierre*; et quelques monuments postérieurs à la version de l'an 384 indiquent en effet au-dessus du prophète un treillis de lierre.

Parmi les quarante compositions, ou peu s'en faut, qui nous présentent aux catacombes l'histoire de Jonas, les variantes abondent, et nous assistons au début de ces pittoresques inventions que nous verrons s'épanouir bientôt dans l'art des sarcophages. Le monstre surtout, qui n'a rien du poisson, nous apparaît comme un de ces animaux fantastiques dont les Romains animaient les murs de leurs maisons, tantôt un hippocampe de l'art pompéien, tantôt un dragon aux pieds palmés, à l'immense queue tortueuse, au cou étroit, à la tête féroce où se hérissent de longues oreilles, parfois des cornes; cette tête ressemble à celle du serpent, *draco*, qui tenta Ève. C'est que le monstre de Jonas, comme le serpent tentateur, est, aux yeux des Pères, l'image du démon, de l'enfer. Dans cet emploi ornemental non moins que symbolique, on le rencontre seul aux catacombes. Longtemps aussi il séduira la verve des artistes : on le reconnaît gravé sur le marbre des tombes, grossièrement modelé sur des lampes de terre cuite; au treizième siècle, il apparaît, sculpté en marbre et incrusté en mosaïque, sur deux ambons de Sessa Aurunca et de Ravello. Ce sont vraisemblablement les dernières figures traditionnelles de Jonas.

Premières images du Christ et de la Vierge. — *Les miracles du Christ.* — Il semble que jusqu'ici tout cet art chrétien prépare une grande image qu'il n'ose encore mettre au jour. La figure du Christ, on la devine derrière tant de signes, de symboles, de délicates et vives ébauches; mais nulle part une image précise, exposée à la vénération des fidèles, nulle part un portrait. Il est bien vrai que le décor symbolique des tombes ne comporte aucunement un exposé du dogme ou une illustration des Évangiles. Si, dans les plus anciennes chambres sépulcrales, Jésus n'apparaît que comme thaumaturge, et sans traits distinctifs qui témoignent de son

rôle divin, nous savons qu'il est partout présent sous l'aimable figure du Pasteur. La jeune figure imberbe, drapée dans un manteau flottant, qui opère un miracle, ne revêtira la majesté divine qu'après le triomphe de l'Église, et sous l'influence d'un art nouveau. Ce n'est point à la personne divine, c'est proprement au fait miraculeux que s'attache le symbolisme des catacombes. Aussi suffira-t-il d'énumérer les divers moments de la vie de Jésus dont les premières fresques nous ont conservé le souvenir; ils ne laisseront pas une trace durable dans l'iconographie chrétienne. Seuls, deux cycles d'images auraient une réelle importance historique, s'il était vraiment prouvé qu'ils fussent antérieurs au IVe siècle : ce sont les scènes de la Guérison de l'hémorrhoïsse, de l'Entretien avec la Samaritaine et du Couronnement d'épines, peintes dans une chambre maintenant fermée du cimetière de Prétextat, et, dans trois chambres de la catacombe des Saints-Pierre-et-Marcellin, les deux dernières de ces scènes, auxquelles il faut ajouter : l'Annonciation, les Mages conduits par l'étoile, l'Adoration des Mages, le Baptême de Jésus, Jésus enseignant, la Guérison du paralytique et la Guérison de l'aveugle.

Les trois seuls miracles du Christ qu'ait adoptés l'iconographie étroite des catacombes sont la Multiplication des pains, la Guérison du paralytique et la Résurrection de Lazare. La raison de cette faveur est manifeste : c'étaient, parmi tant de miracles, les seuls dont il fût aisé de composer une image accessible à toute intelligence, une image caractérisée par un signe. Les corbeilles de pain devant la table du repas, le lit que porte le paralytique, le tombeau où se dresse la momie de Lazare, voilà des attributs indiscutables, non moins que la colombe de Noé ou les lions de Daniel. Des deux premières images nous aurons à reparler, à propos de leur sens liturgique; elles n'ont point d'ailleurs le même intérêt d'art que la troisième, le seul exemple peut-être dans l'art chrétien d'une idée dramatique passant avec un progrès continu de l'expression la plus élémentaire jusqu'à son parfait épanouissement.

Ce qui caractérise le Christ thaumaturge, c'est la verge qu'il tient en main, la verge, chez les anciens et dans la Bible signe d'une puissance bienfaisante, d'une force émanée de Dieu. Ce qui caractérise Lazare ressuscité, c'est le tombeau. Les peintres des catacombes remplacent par un mausolée en forme de temple, un *heroon*, la caverne close d'une pierre dont parle saint Jean; c'est une image plus simple à tracer, plus facile à comprendre. Image d'ailleurs assez diverse : tantôt ce n'est guère qu'une porte au haut de quelques marches; tantôt c'est (au IVe siècle) une petite basilique, avec son escalier, ses colonnes supportant un fronton triangulaire, et sa nef percée de fenêtres (au cimetière des Saints-Pierre-et-Marcellin). Dans la première représentation que l'on connaisse de l'admirable motif où puisera l'art de tous les siècles, à la voûte de la chapelle de

Priscille, le Christ ne paraît point; c'est Lazare même que nous voyons s'en aller, encore enveloppé de ses bandelettes, soutenu par une de ses sœurs, et se retournant pour donner un regard au tombeau d'où il est sorti (à l'intérieur de ce tombeau, par un dédoublement fréquent dans l'art antique, gît encore la momie du ressuscité). Au IIIe siècle, deux fresques du cimetière de Calliste ont choisi dans le drame le moment qui précède : Lazare ressuscité, vêtu d'une tunique étroite, les bras serrés au corps, s'avance hors du sépulcre, obéissant au geste impérieux du Christ. Dans la composition habituelle et stéréotypée, le mort, de taille enfantine, enveloppé de bandelettes, comme une momie égyptienne ou juive, est maladroitement dressé au seuil de son tombeau.



Fig. 20. — La Résurrection de Lazare. Fresque du cimetière de Calliste.

(De Rossi, *R. S.*, t. II, pl. XIV.)

L'ADORATION DES MAGES. LA VIERGE ET LE PROPHÈTE. — Les premières images de la Vierge Marie sont au cimetière de Priscille. Peut-être faut-il reporter au IVe siècle la date d'une fresque qui a fort excité la sagacité des archéologues (un second exemplaire de cette même image a été récemment découvert au cimetière des Saints-Pierre-et-Marcellin). Au centre d'un plafond, dont le médaillon s'encadre d'un triple cercle, une femme assise et les bras appuyés, regarde un homme debout devant elle, le bras droit étendu et la désignant du doigt. On hésiterait à reconnaître, en cet homme vêtu d'une longue tunique aux manches flottantes, l'archange aux longues ailes que peindra Fra Angelico, si l'on ne savait sûrement que telle est la figure des anges dans l'art des catacombes. Mais l'Annonciation, ainsi composée, ne pouvait pénétrer aux grands cycles funéraires; elle n'avait point le sens évident, la clarté symbolique des autres peintures.



Fig. 21. — La Vierge et le Prophète. Fresque du cimetière de Priscille.

(De Rossi, *Imag. sel.*)

L'Adoration des Mages devait être mieux accueillie des artistes et des

fidèles. Ici la Vierge s'efface derrière l'Enfant; c'est l'Enfant adoré par les Mages dont les liturgies des morts invoquent le secours. La Vierge de l'Adoration des Mages est une matrone romaine, la tête voilée, tenant sur ses genoux l'Enfant emmaillotté de langes ou vêtu d'une tunique, parfois entièrement nu, auquel les rois, en costume oriental (au nombre de trois, de deux ou de quatre, selon des raisons de symétrie), apportent sur de larges plats l'or, l'encens et la myrrhe. Au fond d'un *arcosolium* du cimetière des Saints-Pierre-et-Marcellin, il n'y a que deux Mages; sur une belle peinture du cimetière de Domitille, il y en a quatre, également répartis aux deux côtés du siège de la Vierge, qui fait face au spectateur. C'est aux sarcophages qu'il appartiendra de préciser et d'enrichir une composition où l'art du moyen âge prodiguera ses trésors.

Au cimetière de Priscille, parmi des fresques du second siècle malheureusement dévastées, subsiste un petit groupe de figures d'une souplesse de travail assez rare, mais dont la signification n'est pas fort aisée à saisir (fig. 21). Une jeune femme assise, la tête inclinée et maternellement souriante tient sur ses genoux un enfant nu, qui s'appuie d'une main à sa poitrine, et se retourne pour regarder en arrière, d'un joli mouvement étonné. La femme est une Romaine belle et forte; ses bras vigoureux sont nus; son visage, d'un ovale régulier, un peu large, s'encadre d'épais cheveux noirs que couvre à demi un voile transparent. C'est déjà la Madone, telle que la représenteront les artistes de la Renaissance. En face d'elle est debout un homme, drapé dans le manteau des philosophes, qui, d'une main, tient un rouleau manuscrit, de l'autre indique une étoile. S'agit-il d'une famille chrétienne, ou d'une Sainte Famille? Non : c'est Isaïe qui prophétise devant la Vierge et l'Enfant. Car l'étoile est le soleil, au lever duquel Isaïe compare la venue du Rédempteur (Is., LX, 19, 20). Ce qui ajoute encore à la certitude de l'explication, c'est la présence, au cimetière de Domitille, d'une fresque analogue du IIIe siècle, où l'on voit, au lieu de l'étoile, entre le Prophète et la Vierge, une construction en forme de double tour, pareille à ces figures sommaires de Jérusalem et de Bethléem que nous trouverons bientôt aux absides des basiliques.

La vie chrétienne. Les Sacrements. — Cette image de la Madone, par son profond sens théologique, se distingue nettement des peintures que nous venons d'étudier. C'est une œuvre d'exception, ce n'est plus une œuvre populaire. Déjà, parmi ces fresques funéraires qui traduisent en traits évidents un ensemble assez restreint d'idées toutes bienfaisantes et paisibles, nous avons pu entrevoir parfois le secret travail de l'Église mêlant au symbolisme primitif et populaire l'esprit subtil de la philosophie orientale. Il nous reste à visiter, au cimetière ecclésiastique par excellence, celui de Calliste, quelques caveaux célèbres dont les grossières fresques,

exécutées, les unes vers la fin du second siècle, les autres au début du IIIe, exigent vraiment, pour être comprises, une initiation toute chrétienne; elles témoignent de cette pieuse entente que l'on a nommée la discipline du secret, et dont certains archéologues ont singulièrement exagéré la portée.

Les chambres des Sacrements (selon l'appellation usuelle, due au P. Marchi) sont d'étroits caveaux, au nombre de cinq, creusés aux environs de la crypte papale, et qui ont pu contenir, parmi des sépultures assez diverses, celles de prêtres et de fossoyeurs. Deux seuls ont conservé, malgré le pillage des tombes, la plus grande partie de leurs peintures. Un même personnage, drapé dans le manteau des philosophes, le prêtre (ou plutôt Jésus) y apparaît en de solennelles attitudes. La première image représente l'enseignement chrétien : Jésus, assis dans une chaire, tient un parchemin déroulé; devant lui le fidèle — c'est la Samaritaine — vient puiser l'onde spirituelle au puits qui déborde. Et maintenant le récit des mystères célébrés par le prêtre va se développer en petits groupes d'allégories, reliés jusqu'à former toute une chaîne dogmatique. Le point d'attache de cette chaîne, c'est le rocher que frappe Moïse.

Souvent l'image de Moïse faisant jaillir l'eau du rocher sert d'harmonieuse réplique, dans le décor funéraire, à la Résurrection de Lazare. Représentée, pour la première fois sans doute, dans la chapelle de Priscille, elle possède ici toute sa valeur symbolique. Le rocher, selon les paroles de saint Paul aux Corinthiens (I *Cor.*, X, 4), c'est Jésus, de qui jaillissent les eaux spirituelles et la grâce des sacrements; et la verge qui le frappe, c'est la puissance sacerdotale, qui appartenait à Moïse dans la Loi ancienne, qui appartient à Pierre dans la Loi nouvelle. L'art chrétien, sous la haute direction des docteurs, a fondu en une même figure Moïse et Pierre. Deux verres à fond d'or, conservés au Vatican, portent l'inscription PETRUS au-dessus de l'image du prophète. Pierre est donc le nouveau Moïse qui reçoit la Loi des mains du Seigneur, et jette au milieu du désert le torrent du salut.

Cette source de grâce, le principe de la vie chrétienne, qui sort du rocher du Christ, c'est le baptême; elle devient, dans nos fresques, un large fleuve d'où le pêcheur, c'est-à-dire l'apôtre, tire le chrétien, « petit poisson né dans l'eau (du baptême), et qui ne peut être sauvé qu'en y demeurant. » (TERTULLIEN, *De Bapt.*, I. — Saint AMBROISE — *Hexam.*, V, 6 — dit, dans le même sens : « Ne crains pas, ô bon poisson, l'hameçon de Pierre : il ne tue pas, il consacre. ») Les fresques, se continuant, nous montrent dans le même fleuve un enfant baptisé par immersion à la fois et par aspersion, suivant le rite de la primitive Église; et, plus loin, le paralytique guéri dans la piscine, et emportant son lit sur ses épaules, ajoute aux figures symboliques le commentaire de l'Évangile.

A ce groupe d'images qui traduisent allégoriquement et liturgiquement le sacrement baptismal répond un nouveau groupe qui contient l'allégorie et la liturgie du sacrement eucharistique. Au premier abord, on ne saurait reconnaître dans ces indications sommaires, dans ces sortes de miniatures barbares et presque monochromes, une authentique représentation de la messe. Mais toute autre interprétation est impossible : ce personnage qui étend la main droite au-dessus d'un pain et d'un poisson posés sur un trépied, c'est bien Jésus qui opère la multiplication, et, en même temps, le prêtre qui consacre les offrandes sur l'autel (fig. 22). Une Orante assiste à la consécration; âme d'un mort enseveli dans ce caveau, et qui a reçu du Christ la nourriture éternelle. Cependant une fresque parallèle expose le symbole de la messe dans l'ancienne loi, le sacrifice d'Abra-



Fig. 22. — La Messe.
Fresque du cimetière de Calliste.
(De Rossi, *R. S.*, II, pl. xvi.)



Fig. 23. — Le Sacrifice d'Abraham.
Fresque du cimetière de Calliste.
(De Rossi, *R. S.*, II, pl. xvi.)

ham (fig. 23). Isaac, comme Jésus, fils unique et victime non sanglante, est debout près de son père, tous deux remerciant le ciel de sa miséricorde. L'arbre, le fagot, le bélier, suffisent à préciser la scène par ses éléments essentiels.

Comme trait d'union entre ces deux fresques, et pour en compléter la portée liturgique, voici la communion, c'est-à-dire le repas des sept disciples au bord du lac de Tibériade; devant la table où sont posés les poissons, les corbeilles de la multiplication des pains donnent un sens évident à l'allégorie. Ainsi, dans la chapelle de Priscille, une fresque à peu près semblable, de même époque très probablement, et d'exécution presque aussi grossière, montre auprès des pains et des poissons le calice, gobelet de verre à deux anses, de la forme sans aucun doute qui était alors en usage. Il arrive enfin que le symbolisme réduise la phrase mystique à ses termes élémentaires, groupant (aux chambres des Sacrements) les sept corbeilles de pains autour du trépied qui supporte les offrandes; et les images de Jonas et de Lazare, décoratives et mystiques à la fois, viennent achever la profonde synthèse : la vie surnaturelle, acquise par

le baptême, conservée et renouvelée par l'Eucharistie, nous ressuscite, comme Jonas et Lazare, et nous transforme pour l'éternité.

Des images de l'Eucharistie, on l'a déjà vu, sont au nombre des plus anciennes fresques des catacombes : c'est le vase de lait que le Pasteur porte à son flanc, et devant lequel les agneaux s'arrêtent en adoration. Mais c'est encore, dans la crypte de Lucine, le pain et le vin enfermés dans une corbeille qui repose à terre tout auprès d'un poisson : « Personne », écrit saint Jérôme (*ep.* 125), « n'est si riche que celui qui porte le corps du Christ dans une corbeille d'osier, et son sang dans un vase de verre. »

Jésus, poisson d'eau vive et pain véritable, comme l'appelle saint Paulin de Nole (*ep.* 13), Jésus offert aux fidèles dans l'Eucharistie est donc le dernier terme où vient aboutir le symbolisme des catacombes, terme subtil, et que n'enferment point les limites de l'art. Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτὴρ, *Jésus-Christ, Fils de Dieu, Sauveur*, tels sont les noms dont les lettres initiales composent en grec le nom du poisson (ΙΧΘΥΣ). L'acrostiche célèbre, qui sortit d'Orient au second siècle, et sans doute de l'école juive d'Alexandrie, où ces sortes de combinaisons de lettres étaient un jeu fréquent, explique la faveur de ce symbole du poisson, symbole raffiné qui des théologiens passe aux artistes, signe populaire de ralliement chrétien, jusqu'à ce que vienne la Paix de l'Église.

L'inscription métrique d'Autun, qui se termine par l'épitaphe d'un Pectorios, du IIIe ou du IVe siècle, débute par une strophe charmante, peut-être contemporaine de saint Irénée, où l'acrostiche est commenté en même temps que formé : « Race divine du céleste *Ichtys*, reçois d'un cœur pieux la vie immortelle parmi les mortels. Rajeunis ton âme, mon ami, dans les eaux divines par les flots éternels de la sagesse qui donne les trésors. Reçois l'aliment délicieux du Sauveur des saints : mange et bois, tenant *Ichtys* de tes deux mains. »

La belle conception théologique se précise encore dans une autre épitaphe grecque, où Abercius, évêque d'Hiéropolis en Phrygie vers la fin du second siècle, raconte ses voyages en Syrie et à Rome : « La Foi me conduisit et me présenta pour nourriture le Poisson tiré de l'unique fontaine, très grand et pur, qu'a porté la Vierge chaste ». Cette première intervention de l'Orient, théologien et créateur de symboles, dans l'art populaire des catacombes laisse entrevoir de quelles intarissables richesses il saura doter l'art puissant, érudit et subtil, qui va trouver un champ nouveau dans le décor des basiliques.

II

L'ART CHRÉTIEN ROMAIN APRÈS LA PAIX DE L'ÉGLISE[1]

Mosaïques et peintures des basiliques aux IVe et Ve siècles.

L'ART CHRÉTIEN NOUVEAU; LA MOSAIQUE. — Le triomphe de l'Église a tiré l'art chrétien de la simplicité populaire où il se confinait dans les ténèbres des catacombes. En un moment, par la volonté d'un empereur, la religion persécutée s'est trouvée maîtresse de l'Empire romain, héritière de richesses immenses. L'art, aux mains de la religion victorieuse, ne va plus être seulement l'expression d'une piété suppliante et confiante; il sera le remerciement solennel après la victoire, l'action de grâces au Dieu tout-puissant. Et comme il avait, aux catacombes, interprété naïvement la conscience des humbles, il sera, dans les basiliques nouvelles, le serviteur du culte officiel et l'un des instruments de la conquête. Les empereurs et les papes en deviennent les puissants propagateurs, les papes surtout, car la création de Constantinople ne tardera pas à détourner de Rome, au profit de l'Orient, la plupart des ressources artistiques et les plus fécondes industries.

Doit-on croire que l'art romain, abandonné à ses propres forces, eût été impuissant à créer une iconographie nouvelle? Rien n'est moins certain; si l'immense influence de l'art byzantin en Italie est indéniable à partir du VIe siècle, et si, au Ve siècle, l'art de Ravenne se ressent déjà plus des traditions orientales que des traditions romaines, on peut admettre qu'avant le sac de Rome de 410, il y eut une période riche en œuvres originales et fortes, dont la mosaïque de Sainte-Pudentienne demeure aujourd'hui le monument le plus considérable. Cette Renaissance constantinienne combine, dans une proportion difficile à déterminer, les éléments proprement romains aux éléments orientaux; mais il semble bien que, durant ce premier siècle d'art chrétien, c'est Rome qui donne le type des figures et la forme traditionnelle des compositions.

La mosaïque est un art bien romain, mais qui ne trouve qu'au

1. L'édit de Milan, en consacrant le triomphe de l'Église, exerça sur l'art chrétien une influence immédiate et décisive. Dès que la religion nouvelle eut le droit de célébrer son culte au grand jour, elle voulut des monuments dignes de sa victoire : les basiliques s'élevèrent. Les pages suivantes traitent de leur décoration, qui élargit, si l'on peut dire, et tout à la fois renouvelle, par la création d'une iconographie originale, les thèmes ébauchés dans les catacombes. Pour ce qui concerne la construction et l'architecture de ces basiliques, en Occident et en Orient, voir les chapitres II et III.

IVe siècle son expression définitive. C'est alors seulement que la mosaïque d'émail, cette « peinture pour l'éternité », comme l'appellera Ghirlandajo, se substitue presque partout à la mosaïque de marbre, dont les anciens usaient de préférence, et qui, servant de moins en moins au revêtement des murailles, finira par être reléguée à l'office de pavement. Le dernier monument de grandes dimensions entièrement décoré en mosaïque de marbre fut la basilique érigée en 317 par le consul Junius Bassus, transformée en église chrétienne sous le vocable de Saint-André dans la seconde moitié du Ve siècle, et détruite au XVIIe. Des dessins de San Gallo, conservés à Rome, dans la Bibliothèque Barberini, nous en ont transmis la disposition générale, et les quelques fragments qui subsistent, entre autres deux panneaux représentant des combats d'animaux (au Musée du Capitole), laissent supposer la merveilleuse abondance et la force d'exécution de ce décor par ailleurs très banal. La mosaïque d'émail a une tout autre beauté, un coloris plus riche et plus profond. Le bleu et l'or y jouent le principal rôle, et permettent d'envelopper d'une gloire céleste les figures majestueuses qui se dressent au fond des absides ou marchent sur les parois des nefs. Quant à la peinture, elle va continuer, comme autrefois, à décorer de vastes surfaces, où elle s'associe aux revêtements de marbre et de stuc, mais elle restera subordonnée à la mosaïque.

Le mausolée de Sainte-Constance. — Le revêtement en mosaïque d'émail et en mosaïque de marbre de l'immense surface interne du mausolée de Sainte-Constance est, par excellence, l'œuvre de transition où les procédés les plus variés de l'ancienne technique se renouvellent et se pénètrent d'esprit nouveau. La perfection d'architecture de cette vaste rotonde et les souvenirs de paganisme intimement mêlés à sa gracieuse décoration la firent prendre longtemps pour un temple de Bacchus converti en église. C'est pourtant, dans son entier, une œuvre de l'époque de Constantin, d'autant plus précieuse pour l'histoire de l'art que rien ne nous a été conservé du décor des basiliques constantiniennes. Encore ne nous est-elle parvenue qu'irréparablement mutilée par le vandalisme du XVIIe siècle et les restaurations du XIXe; ce n'est que par d'anciennes descriptions et des dessins plus ou moins fidèles que nous pouvons nous faire idée de toute la composition disparue.

Il ne subsiste plus aucune trace des incrustations de marbre qui revêtaient le tambour de la coupole, percé de douze fenêtres que reliait une décoration architectonique d'ordre ionien, soutenant une corniche ornée de couples de dauphins enlacés à des tridents. Au-dessus s'arrondissait la grande voûte dont les mosaïques, chefs-d'œuvre de l'art constantinien, furent sauvagement grattées, en 1620, pour être remplacées

par un stucage insignifiant. La base de la composition, suivant un artifice cher à l'art antique, était formée par une nappe d'eau, coupée d'îlots et de barrages, où se jouait tout un peuple de génies enfantins et d'oiseaux. Sur des radeaux, en des nacelles, ou penchés au bord des écueils, les petits amours pêchaient à la ligne, harponnaient les poulpes, luttaient avec les canards et les cygnes. C'étaient de ces tableaux si fréquents dans les salles de bains des villas païennes, dont le rhéteur grec Philostrate nous a conservé la description; nous les retrouverons, retouchés par un artiste du moyen âge, à la base des mosaïques absidales de Sainte-Marie-Majeure et de Saint-Jean-de-Latran. Cette première zone était divisée par douze écueils supportant de larges touffes d'acanthe accostées de deux figures de tigres; du milieu de ces acanthes surgissaient des cariatides drapées, aux bras étendus pour supporter des compartiments de feuillages entrelacés avec des couples de dauphins, puis de nouvelles figures de femmes, de dimension moindre, soutenant douze cartouches au-dessus desquels les feuillages se rejoignaient pour terminer leurs volutes au cercle central de la coupole. Dans ces compartiments et ces cartouches superposés se mouvaient les scènes qui communiquaient enfin à ce charmant et singulier décor une signification chrétienne. Dessins et descriptions ne permettent point de tout préciser; on peut toutefois reconnaître quelques-uns des motifs bibliques habituels au premier art chrétien : le Sacrifice d'Abraham, Tobie et le poisson miraculeux, les Vieillards accusant Suzanne, le Jugement de Daniel, l'Offrande d'Abel et de Caïn, Moïse frappant le rocher.

Restent les mosaïques de la voûte annulaire, divisée en onze compartiments, correspondant à l'ordre de la colonnade qui supporte le tambour de la coupole; une petite coupole, devant l'abside du fond, remplace le douzième de ces compartiments, dont six seulement offrent une composition différente, presque identiquement reproduite par les cinq autres. Le motif principal — que l'on retrouvait au pavement de marbre maintenant détruit, et que l'on retrouve encore au grand sarcophage de porphyre placé autrefois dans le mausolée et transporté au Musée Vatican — c'est la vigne et les vendanges. Des quatre angles de l'un des tableaux s'élancent quatre ceps dont les rameaux feuillus, chargés de fruits, se rejoignent autour d'un buste de grandeur naturelle, vêtu d'une tunique jaune que recouvre un pan de pallium pourpre (fig. 24). Ici, le buste est d'une femme; là, il semble d'un homme; seraient-ce les images de Constantine, fille de Constantin, et du césar Crispus? Dans les rameaux de vigne s'ébattent, comme il est d'usage, des oiseaux et des amours; sur le sol, des enfants remplissent un chariot attelé de bœufs et le conduisent vers le pressoir où d'autres enfants foulent en cadence le raisin noir. Ailleurs, ce sont des branches fleuries et des fruits épars au milieu

d'amphores, de cornes d'abondance, de corbeilles, parmi lesquelles picorent toutes sortes d'oiseaux. Deux autres compartiments sont ornés de dessins géométriques; deux autres, enfin, ont des médaillons délicats d'où ressortent de petits bustes ou des figurines d'Amours et de Psychés, escortées d'oiseaux de toute espèce, et de brebis portant, comme aux fresques des catacombes, la houlette et le vase de lait. Le mur circulaire de l'édifice était percé de quinze niches où l'on voyait jadis, sur un fond de mosaïque de marbre blanc, le monogramme du Christ parmi les étoiles. Dans la petite coupole qui dominait l'autel on pouvait voir aussi, avant les déplorables grattages du XVIIe siècle, deux groupes se faisant face, l'un du Christ siégeant parmi les apôtres, accompagné de deux femmes debout, vêtues de robes blanches; l'autre de l'Agneau, entouré de vases et de brebis, devant un vaste portique; c'était, un demi-siècle par avance, la composition de l'abside de Sainte-Pudentienne. Deux grandes niches latérales, heureusement subsistantes, malgré bien des retouches, nous ont conservé les prototypes de ces grandioses compositions absidales qui vont être le chef-d'œuvre de la mosaïque chrétienne. Dans l'une, Dieu le Père, nimbé d'une simple auréole, assis sur le globe du monde, donne à Moïse la Loi ancienne. Le ciel est sillonné de nuages; des palmiers, à droite et à gauche, remplissent la scène et l'équilibrent. Dans l'autre abside, le Christ, debout sur la montagne mystique d'où jaillissent les fleuves du paradis, lève la main droite comme pour une proclamation, et de la main gauche tend à saint Pierre la Loi nouvelle, le volume où sont tracés les mots : *Dominus pacem dat*, accostés du monogramme. Saint Paul, de l'autre côté, acclame du geste. Aux extrémités de la scène se dressent deux palmiers derrière deux cabanes d'où sortent quatre brebis, les fidèles issus de Jérusalem et de Bethléem, qui vont s'abreuver aux sources de la vie éternelle. Tel était dans ses grandes lignes le décor du plus charmant édifice de l'antiquité



Phot. Anderson.

Fig. 24. — Les Vendanges. Mosaïque de la voûte de Sainte-Constance.

chrétienne, décor qui a ses racines dans l'art classique et dans le symbolisme gracieux des catacombes, et qui déjà s'épanouit en nouvelles et impérissables figures.

La basilique vaticane. Iconographie nouvelle. — Malgré la destruction à peu près absolue des grandes œuvres de mosaïque de l'époque constantinienne, nous sommes en droit de supposer que déjà tout l'essentiel du décor chrétien était constitué. Nous l'avons compris à Sainte-Constance; nous le devinons à Saint-Pierre. La basilique Vaticane, la première et la plus belle des basiliques constantiniennes, était entièrement décorée de mosaïques et de peintures. La façade de son atrium et sa grande façade, les parois des nefs, l'arc triomphal, l'abside, étincelaient de vives couleurs. Sur l'arc triomphal, le Christ avait à sa gauche saint Pierre, et à sa droite l'empereur, qui lui offrait peut-être le modèle du nouvel édifice, ainsi que le fait supposer l'inscription rapportée dans l'Itinéraire d'Einsiedeln :

> Quod duce te mundus surrexit in astra triumphans,
> Hanc Constantinus victor tibi condidit aulam.

La mosaïque absidale, que nous connaissons par une gravure du XVIIe siècle, montrait le Christ assis sur un trône entre saint Pierre et saint Paul. Des palmiers encadraient la zone supérieure, et l'on voyait, aux pieds du Christ, des cerfs s'abreuver aux quatre fleuves. Un paysage de goût antique contrastait avec ces solennelles figures : c'étaient, sur le sol, de petits temples ronds, et, parmi ces temples, des arbres que de petits génies frappaient à coups de cognée. Puis, dans une zone inférieure, l'Agneau était debout sur la montagne; à droite et à gauche, parmi les palmiers, douze brebis accouraient de Jérusalem et de Bethléem.

Voilà donc très rapidement constitués les principaux types de l'iconographie nouvelle. Un grand effort a été accompli pour fixer le type du Christ, très différent de l'adolescent imberbe que présentent les fresques des catacombes. Il est bien évident que les artistes se sont tenus à l'écart des interminables controverses qui divisèrent les docteurs du IIIe et du IVe siècle, les plus nombreux inclinant à croire, d'après Isaïe, que le Fils de Dieu avait été dépourvu de beauté, allant même, avec Tertullien et saint Cyrille d'Alexandrie, jusqu'à lui donner des formes abjectes; d'autres, avec saint Jérôme et saint Jean Chrysostome, lui faisant conquérir les âmes par la beauté de ses traits autant que par ses discours. Les œuvres des artistes chrétiens s'inspirent du sentiment populaire et toujours vivace de la beauté des immortels. Le Christ des catacombes avait quelque chose de la grâce d'un Apollon; celui des mosaïques aura quel-

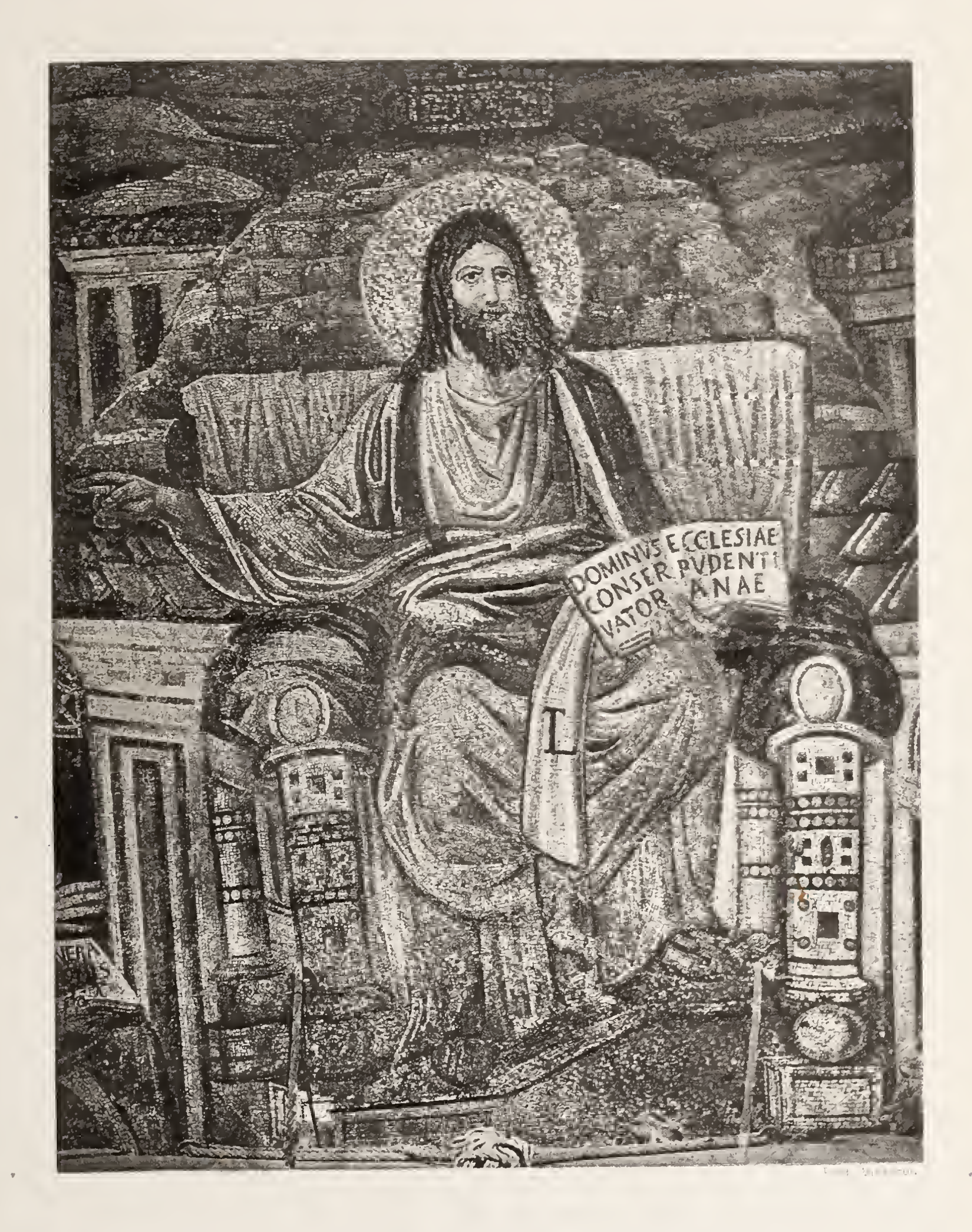
que chose de la majesté d'un Jupiter; mais il est bien vrai que le sentiment chrétien, à défaut de traditions orales ou écrites, en l'absence surtout d'un portrait authentique, suffit à marquer la divine figure d'une empreinte originale. Il est intéressant de noter que le type imberbe de Jésus persistera longtemps encore dans l'art des basiliques (et dans l'art des sarcophages) auprès du type barbu qui caractérise d'ordinaire le Sauveur dans sa gloire. Jésus donne la Loi au monde chrétien dans l'attitude de commandement des empereurs, debout ou assis dans un trône constellé de gemmes; il est vêtu de la toge et du pallium; le nimbe entoure sa tête d'un cercle lumineux, où se dessinera bientôt une croix, aux côtés de laquelle brillent l'A et l'Ω, pour rappeler les paroles de l'Apocalypse : « Je suis l'alpha et l'oméga, le premier et le dernier, le principe et la fin » (*Ap.*, XXII, 13). Auprès de cette figure que l'on peut appeler historique et réelle, la figure symbolique de l'Agneau occupe la place que l'art mystique des catacombes donnait au Bon Pasteur. C'est l'Agneau de l'Apocalypse, « debout sur la montagne de Sion » (*Ap.*, XIV, 1), et couronné du nimbe. Si les Évangiles sont la grande source où va puiser l'art historique et réaliste, l'Apocalypse, par ses visions enflammées, n'offre pas moins de richesses à l'art symbolique. De l'Apocalypse viennent ces figures qui ornent l'arc de l'abside et l'arc triomphal des basiliques : c'est l'Agneau égorgé, étendu sur un trône, devant lequel est ouvert le livre aux sept sceaux (*Ap.*, V, 1, 6); ce sont les sept candélabres mystiques (*Ap.*, I, 12), les quatre symboles des Évangélistes, le Lion, le Bœuf, l'Homme et l'Aigle (*Ap.*, IV, 7), enfin les vingt-quatre vieillards qui adorent l'Agneau, et tendent vers lui leurs couronnes (*Ap.*, IV, 10). « Le fleuve de vie, splendide comme le cristal, qui jaillit du siège de Dieu et de l'Agneau (*Ap.*, XXII, 1), ce sont les quatre Évangiles comparés aux quatre fleuves du Paradis, Gion, Phison, Tigre et Euphrate; les âmes fidèles y vont boire, sous la figure des cerfs (*Ps.*, XLI, 2) et surtout sous la figure des brebis, qui sortent, par groupes égaux (généralement au nombre de douze) de Jérusalem et de Bethléem : Jérusalem, c'est la ville de l'Ancienne Alliance, l'*Ecclesia ex circumcisione*; Bethléem, c'est la ville de la Nouvelle Alliance, l'*Ecclesia ex gentibus*; en sorte que ces figures des deux Églises, symbolisées matériellement par l'image de deux villes ceintes de murs avec des portes et des tours, se personnifient encore idéalement en deux femmes vêtues de blanc, que nous avons vues à Sainte-Constance, et dont le type se perpétuera par la mosaïque et la sculpture jusqu'à la fin du moyen âge. Elles résument par leur opposition ce parallélisme des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament que l'art chrétien, se conformant à l'enseignement théologique, va désormais adopter. Ce parallélisme, nous le verrons, devient une des lois principales de l'art chrétien, où, comme dans l'Église même, tout doit aboutir à la figure du

Rédempteur. Mieux encore que les symétriques figures de la Synagogue et de l'Église des Gentils, les deux absides de Sainte-Constance avaient incarné en leurs puissantes compositions du Don de la Loi ancienne et de la Loi nouvelle la concordance des deux Testaments; mais elles demeurèrent un monument unique. L'art chrétien ne s'essaiera plus avant longtemps à figurer Dieu le Père autrement que par un signe intelligible : ce sera, au sommet des absides consacrées à la gloire du Fils, la main divine qui sort des nues, et tient suspendue au-dessus du voile du ciel la couronne des récompenses éternelles, tandis que plane la colombe rayonnante de l'Esprit. Voici, dans les vers où saint Paulin décrit la mosaïque absidale de la basilique de Nole (construite aux premières années du ve siècle), tout un commentaire de ce riche symbolisme : « La Trinité étincelle dans son entier mystère. Le Christ est debout sous forme d'agneau; la voix du Père tonne du haut du ciel, et dans la colombe se répand l'Esprit-Saint. La Croix rayonne dans un cercle lumineux; la figure des apôtres est représentée par un chœur de colombes. L'unité divine de la Trinité se résume dans le Christ, la Trinité ayant d'ailleurs ses emblèmes.... La pourpre et les palmes indiquent la royauté et le triomphe. Celui qui est la pierre de l'Église est debout sur la pierre d'où coulent les quatre fleuves sonores, les Évangélistes, vivantes ondes du Christ (*Paulini ep.*, XXXII). »

La basilique de Sainte-Pudentienne. Les baptistères du Vatican et du Latran. — La petite basilique de Sainte-Pudentienne, construite dans la demeure du sénateur Pudens, hôte selon la tradition et ami de saint Pierre, fut agrandie et décorée sous le pontificat de Sirice (384-399) par trois de ses prêtres titulaires, Ilicius, Maximus et Leopardus. Une inscription détruite en 1588 attribuait à Leopardus tout le décor intérieur de l'église, revêtement de marbre et mosaïque absidale. Les incrustations de marbre ont disparu, et la mosaïque a été cruellement rognée au XVIe siècle; cependant, telle qu'elle est parvenue jusqu'à nous, elle reste le témoignage le plus parfait de cet idéal de beauté que se proposa l'art chrétien issu des traditions romaines, et que dès ses débuts il sut exprimer dans toute sa plénitude (fig. 25). Sur les coussins de pourpre d'un trône incrusté de pierreries, le Christ est assis, bénissant d'une main, et de l'autre tenant ouvert un livre où on lit : *DOMINUS CONSERVATOR ECCLESIAE PUDENTIANAE*. L'or étincelle sur ses vêtements et son nimbe. Autour de lui, mais plus bas, sont assis les douze apôtres en des attitudes variées (la mutilation de l'abside, rognée et rétrécie au XVIe siècle, a emporté les deux figures extrêmes); saint Pierre et saint Paul semblent converser avec Jésus. Derrière eux, et un peu en arrière, deux femmes debout, vêtues de robes bleues, que recouvre un pallium brun, tiennent des couronnes qu'elles lèvent vers le Maître du ciel; sont-elles

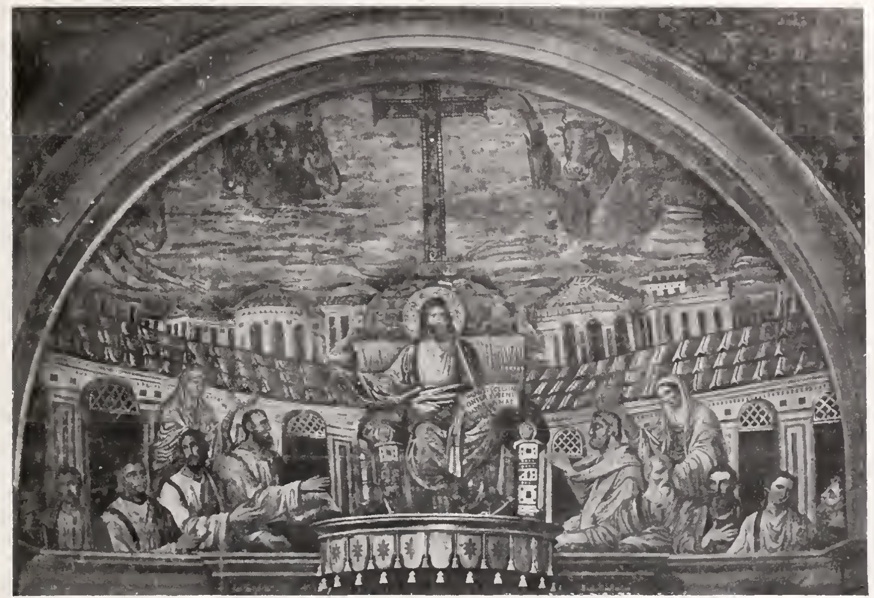






MOSAIQUE ABSIDALE DE SAINTE PUDENTIENNE, A ROME





Phot. Anderson

FIG. 25. — Mosaïque absidale de Sainte-Pudentienne.

les deux filles de Pudens, Praxède et Pudentienne, ou plutôt (d'accord avec le symbolisme usuel) les figures des deux Églises? Un somptueux portique, à l'arrière-plan, encadre la scène; derrière ce portique, sur un monticule rocheux, une grande Croix d'or, constellée de gemmes, domine la figure du Christ; des palais, des tours, des églises se profilent sur le ciel où, dans un équilibre majestueux, les quatre animaux évangéliques semblent émerger des nues. Au-dessus de la Croix devait paraître la main du Père, tenant la couronne de gloire; et il ne subsiste de la zone inférieure de l'abside, où l'on devait voir les brebis sortant des cités mystiques, que l'Agneau debout sur le rocher devant un voile de pourpre, et recevant les rayons qui émanent de la colombe de l'Esprit-Saint.

On s'est ingénié de différentes façons à reconnaître et dénommer les édifices, d'aspect réel, qui tiennent une place considérable dans notre mosaïque. Une hypothèse ancienne et très séduisante, adoptée par De Rossi, leur donnait une immense valeur historique : ce serait une partie de la Rome du IVe siècle, le *vicus Patricius*, où s'élevait l'église de Sainte-Pudentienne, avec les palais du Viminal. D'après une hypothèse toute récente, d'accord avec la carte en mosaïque de Madaba, et les descriptions de la *Peregrinatio Silviæ*, ces édifices, tout aussi réels, appartiendraient non pas à Rome, mais à Jérusalem, et la Croix serait la fidèle image de cette Croix d'or incrustée de gemmes que Constantin fit élever sur le Calvaire. Ainsi la Jérusalem du IVe siècle aurait servi de modèle

pour l'image de la Jérusalem céleste, et par là ferait retour dans l'art chrétien de Rome l'influence de l'Orient, d'un Orient, il est vrai, en grande partie romain.

Les autres mosaïques de Sainte-Pudentienne ne nous sont plus connues que par des dessins. Dans la chapelle construite par Maximus, on voyait saint Pierre, vêtu d'une robe blanche et d'un pallium d'or, assis entre deux agneaux, et, en pendant à cette composition, Jésus jeune et imberbe, assis entre les deux frères de Pudentienne, Novatus et Timothée. L'inscription portait ces seuls mots : *MAXIMVS FECIT CVM SVIS.*

Une inscription damasienne et quelques vers de Prudence permettent de conjecturer que le baptistère du Vatican, œuvre du pape Damase, fut revêtu, vers la fin du IVe siècle, de mosaïques représentant des scènes champêtres, le Bon Pasteur au milieu de son troupeau, et de scènes maritimes, un vaisseau battu par la tempête. Vers le même temps, et peut-être par le même artiste, le portique du baptistère du Latran, que l'on appelle aussi portique de Saint-Venance,



Phot. Anderson.

Fig. 26. — Mosaïque absidale du Baptistère du Latran.

fut orné de deux mosaïques absidales : la première, une composition pastorale, analogue à celle du Vatican, a depuis longtemps disparu; la seconde, demeurée presque intacte, domine l'autel dédié aux saintes Rufine et Seconde (fig. 26). Sur un fond bleu sombre, de larges et souples volutes d'acanthe, dont la belle verdure est éclairée de touches d'or, jaillissent d'une touffe centrale, et montent en spirales qui se rétrécissent vers une zone fleurie de lis blancs dont les cinq arceaux abritent l'Agneau divin et quatre colombes. De petites croix gemmées paraissent suspendues à la bordure de cette zone supérieure, et ce sont encore des fleurs de lis ou d'arum blanc qui s'ouvrent sur le fond bleu, parmi les feuillages d'acanthe. Ces beaux feuillages rappellent le décor, renouvelé au XIIIe siècle, de l'abside de Sainte-Marie-Majeure; ils seront imités par les mosaïstes de Saint-Clément.

Mosaiques de Nole et de Naples. — Le style romain, mêlé aux influences orientales que révéleront bientôt les mosaïques de Ravenne, est encore reconnaissable dans la floraison d'art chrétien qui se propage, au début du ve siècle, à Naples et dans la Campanie. Les descriptions pittoresques de saint Paulin nous permettent de rendre quelque vie aux ruines informes de la basilique de Nole. Les fragments de mosaïques, de chancels et d'ambons épars dans la moderne petite église de Cimitile sont les épaves de la basilique que le pieux évêque de Nole consacra à son prédécesseur saint Félix, et il nous a décrit également la mosaïque absidale de la basilique qu'il construisit à Fondi. Ce qui nous aide le mieux à comprendre et restituer en imagination ces mosaïques campaniennes où le symbole paraît l'emporter sur l'histoire, ce sont les considérables restes de la décoration du baptistère de Naples. Plus de la moitié des mosaïques qui en revêtaient la coupole ont péri, mais la composition en est encore intelligible. Dans le médaillon central, sur un fond de ciel étoilé, la croix monogrammatique, que surmonte la main divine portant une couronne, brille entre l'alpha et l'oméga sur un ciel étoilé. Dans la bordure de ce médaillon, des colombes, des paons, le phénix nimbé apparaissent parmi les corbeilles de fruits, les fleurs et les palmes. Au-dessous, la voûte se divise en huit segments, racontant les miracles du Christ. Le seul segment presque entièrement conservé montre le Don de la Loi, avec cette particularité que le Christ imberbe n'est pas assis, mais debout en équilibre sur le globe du monde. Des draperies flottent au sommet de chaque compartiment, devant lesquelles sont des vases de fleurs et des oiseaux. Le tambour octogone où s'appuie la coupole et qui se relie par des absides aux quatre parois anciennement revêtues de marbre, montre encore de superbes figures de saints qui présentent leurs couronnes, analogues, semble-t-il, à celles de l'abside de San Prisco de Capua Vetere, que nous ne connaissons que par un dessin du xviie siècle. Dans les absides, au-dessous de petites compositions pastorales, sont les animaux évangéliques, qui se détachent en buste sur les nuages et le ciel étoilé (l'homme et le lion seuls presque intacts et de très noble allure).



Fig. 27. — Mosaïque du Baptistère de Naples.
(Venturi, t. I, p. 117.)

Mosaiques romaines du ve siècle : Sainte-Sabine, Sainte-Marie-

MAJEURE, SAINT-PAUL-HORS-LES-MURS, LE LATRAN. — L'abandon de Rome par Honorius, qui transfère le siège de l'Empire à Ravenne, les ravages des Goths et des Vandales n'empêchent point les papes, durant le ve siècle, de chercher encore à embellir la Ville sainte en la relevant de ses ruines. L'église de Sainte-Sabine, fondée au temps du pape Célestin (422-432) par le prêtre Pierre d'Illyrie, comme le rappelle la magnifique inscription en lettres d'or sur fond bleu qui recouvre la paroi intérieure au-dessus de l'entrée, était toute ornée d'incrustations de marbre et de mosaïques d'émail. Sur l'arc triomphal, le buste du Christ entouré de colombes dominait quatorze médaillons de saints, accostés des images de Jérusalem et de Bethléem; sur la paroi d'entrée, les symboles des Évangélistes ont disparu; il ne reste, aux deux côtés de la grande inscription, que les figures de deux femmes drapées de blanc, dans une attitude classique; ce sont les deux Églises, que le mosaïste lui-même a pris soin de dénommer : *Ecclesia ex gentibus, Ecclesia ex circumcisione.*

Le successeur du pape Célestin, Sixte III (432-440), reconstruisit et dédia à la Vierge Marie, dont le concile d'Éphèse venait de proclamer la maternité divine, la basilique élevée, au siècle précédent, sur l'Esquilin, par le pape Libère. Il en revêtit l'arc triomphal et les parois de la nef de mosaïques, dont une partie s'est heureusement conservée jusqu'à nous. L'arc triomphal est décoré, par zones superposées, d'une série de compositions aux personnages nombreux, qui racontent l'enfance du Christ, non seulement selon les Évangiles canoniques, mais avec des détails empruntés aux Évangiles apocryphes, dont l'influence, à partir du ve siècle, va pénétrer profondément l'art chrétien. La dédicace, en lettres d'or sur fond d'azur, étincelle au sommet de l'arc : *Xystus episcopus plebi Dei.* Dans un médaillon central est le trône dont parle l'Apocalypse, qui porte une couronne et une croix; les apôtres Pierre et Paul et les quatre symboles des Évangélistes lui font cortège. A droite et à gauche, le champ se divise en quatre zones, qui vont se rétrécissant jusqu'à la base de l'arc; au bas sont les images des deux villes, Jérusalem et Bethléem, vers lesquelles des agneaux lèvent la tête. Les trois scènes de gauche sont : l'Annonciation, l'Adoration des Mages et le Massacre des Innocents; celles de droite, la Présentation au Temple, l'Adoration de l'Enfant Jésus par le roi Aphrodisios, et la Visite des Mages à Hérode. Nous voici très loin de l'art des catacombes, tout de simplification et de symbole; ici commence l'histoire et déjà la légende. Dans la scène de l'Annonciation, la Vierge, en habits magnifiques, couronnée d'un diadème de perles, est assise sur un trône, non loin de sa maison, et déroule un écheveau de laine; au-dessus d'elle planent la colombe et l'ange Gabriel; auprès d'elle sont debout d'autres anges, drapés de blanc, aux longues ailes repliées; l'un d'eux parle à Joseph immobile au seuil du Temple, dont les rideaux entr'ouverts lais-

sent voir une lampe allumée. Dans la scène de la Présentation, la Vierge, accompagnée de deux anges, pénètre dans l'atrium du Temple, où saint Joseph et sainte Anne, avec un troisième ange, l'ont précédée. Le groupe des prêtres est rassemblé devant le sanctuaire; le vieillard Siméon se sépare d'eux pour s'élancer, les mains étendues et voilées, vers le divin Enfant. Les Mages, dans le costume oriental que nous leur connaissons, portent, sur de grands plateaux, l'or, l'encens et la myrrhe; ils se présentent, deux à droite, un à gauche (cette dernière figure a disparu dans une restauration de la basilique), sortant d'une ville dont on aperçoit les murailles et les tours. L'Enfant Jésus est assis, seul, sur les coussins d'un large trône; il fait un geste de bénédiction; l'étoile qui a guidé les Mages brille au-dessus de sa tête, et quatre anges s'appuient au dossier de son trône; la Vierge et sainte Anne sont assises à ses côtés, sur des trônes plus bas. Les anges continuent à accompagner Joseph et Marie dans la Fuite en Égypte. L'Enfant, qui marche devant eux, parle au roi vêtu d'une tunique d'or et d'une chlamyde bleue bordée de pourpre, et suivi de nombreux serviteurs; c'est à l'Évangile apocryphe de l'Enfance que la scène est empruntée. Les deux dernières compositions se répondent avec un souci visible du rythme des figures; il faut noter le groupe nombreux des femmes aux cheveux épars qui serrent leurs enfants dans leurs bras. On remarquera que la Nativité n'est pas représentée sur l'arc de Sainte-Marie-Majeure. Cela tient, d'après une ingénieuse explication du R. P. Grisar, à ce que la basilique posséda, dès le ve siècle, une chapelle où l'on vénérait une copie de la crèche de Bethléem. Une inscription du vi^e^ siècle appelle la basilique *S. Maria ad praesepe*, Sainte-Marie-de-la-Crèche.



Fig. 28. — Abraham et les anges. Mosaïque de la nef de Sainte-Marie-Majeure.
(De Rossi, *Musaici crist. di Roma*.)

La grande mosaïque absidale, renouvelée au xiiie siècle par Torriti, a gardé de l'ancienne décoration ses admirables volutes d'acanthe, analogues, avec une richesse plus grande, à celles du baptistère du Latran, et surtout, dans sa zone inférieure, le fleuve où s'ébattent des poissons, des oiseaux, de petits amours, comme nous en avons vu au mausolée de Sainte-Constance.

La dédicace en vers que l'on pouvait lire autrefois sur un large car-

touche en mosaïque placé, comme à Sainte-Sabine, au-dessus du seuil intérieur de la basilique, expliquait l'ensemble du décor ; les deux derniers distiques faisaient allusion à des figures de martyrs s'avançant vers le trône de la Vierge, avec les instruments de leur supplice à leurs pieds. Ces figures, sans doute placées dans la partie haute de la nef, entre les fenêtres, selon une ordonnance dont le décor de la basilique de Saint-Apollinaire-Nouveau, à Ravenne, donne bien idée, ont disparu lors du remaniement général qui a respecté, fort heureusement, malgré de nombreuses mutilations, le revêtement du bas de ces parois. Au-dessus de l'architrave, posée à plat sur la colonnade en marbre de Paros, court une étroite frise de feuillages, qui supporte toute une longue suite de petits tableaux bibliques. Il y en avait d'abord quarante. Six furent détruits par la création, en 1586 et 1611, des deux chapelles de Sixte-Quint et de Paul V ; d'autres ont été remplacés par des peintures ou des mosaïques modernes. Ce sont de ces images qui semblent prises à quelque Bible illustrée du temps, et qui correspondent de façon parfois très étroite aux miniatures de la Genèse de Vienne et du rouleau de Josué conservé au Vatican. L'œuvre est d'un joli caractère décoratif, d'ailleurs très prolixe et sans suite évidente ; c'est ainsi que l'histoire insignifiante des relations de Jacob avec Laban y est racontée tout au long, tandis que l'histoire de Joseph est oubliée. Du côté gauche de la nef sont les épisodes de la vie d'Abraham, d'Isaac et de Jacob ; du côté droit, ceux de la vie de Moïse et de Josué. L'identité de technique, de costume, d'attitude des figures avec les compositions de l'arc triomphal, ne permet pas de dater du IVe siècle, comme on l'a fait parfois, cette Bible en images ; elle offre d'excellents exemples de ce que pouvaient tenter encore, à une époque appauvrie et troublée, les mosaïstes romains. Les scènes pastorales ont un vrai charme et une simplicité toute antique ; les scènes guerrières, une belle solennité dramatique : le passage de la mer Rouge, le combat contre les Amalécites, la rencontre de l'ange avec Josué, sont parmi les plus dignes de mention. La plupart des tableaux réunissent deux zones superposées, comme il est usuel, à la même époque, dans l'art des miniatures et des sarcophages. L'unité de composition y est rarement observée : le même tableau montre, à l'arrière-plan, les trois anges qui abordent Abraham, puis, sur le devant de la scène, Abraham qui parle à Sara et qui sert ses hôtes. Au VIe siècle, la mosaïque byzantine où seront racontés, dans l'église Saint-Vital de Ravenne, les sacrifices d'Abraham, ne respectera pas davantage l'unité de composition, mais elle rachètera ce défaut par l'unité d'intention symbolique.

Les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure sont un monument assurément incomplet et inégal, mais qui nous aide à comprendre le grand développement de l'art chrétien du côté de la composition historique. L'Ancien

et le Nouveau Testament étaient racontés aux fidèles sur les parois des nefs, où mosaïques et peintures mettaient un catéchisme en images ; dès le IVᵉ siècle, on pouvait vérifier ce qu'écrivait, à la fin du VIᵉ, saint Grégoire le Grand : « On emploie les peintures dans les églises pour que les illettrés lisent en regardant sur les murs ce qu'ils ne peuvent point lire dans les livres ». Saint Paulin de Nole, qui était poète, expliquait par des inscriptions les scènes qu'il avait fait peindre dans ses basiliques ; et nous possédons encore, du poète Prudence, contemporain de saint Paulin, une



Phot. Anderson.

FIG. 29. — Arc triomphal de Saint-Paul-hors-les-Murs.

série de distiques, le *Dittochæum*, qui furent assurément le commentaire de compositions parallèles de l'Ancien et du Nouveau Testament peintes aux murs d'une basilique espagnole. Cette concordance des deux Testaments inspirait, dès le Vᵉ siècle peut-être, les artistes qui décoraient la nef de Saint-Paul-hors-les-Murs, à Rome, des précieuses fresques dont l'incendie de 1823 a anéanti les derniers restes. Alors, sans doute, fut commencée la série des portraits des papes, dont quelques médaillons ont survécu : graves et austères figures, trop souvent impersonnelles, mais bien conformes encore à la tradition romaine de l'*imago clypeata*.

Est-ce à l'art romain, n'est-ce pas plutôt à l'art oriental déjà implanté à Ravenne, que la même basilique de Saint-Paul dut le décor de son arc triomphal (si misérablement restauré dans la reconstruction moderne)? Le pape Léon Iᵉʳ (440-461) recourut à la munificence de l'impératrice Pla-

cidie, veuve de Constantin II, pour faire exécuter cette mosaïque toute inspirée des visions de l'Apocalypse (fig. 29). Les vingt-quatre vieillards y apparaissent pour la première fois dans l'art chrétien, vêtus de robes blanches flottantes, et tendant leurs couronnes vers le buste radieux du Christ, dont le médaillon colossal sort des nues, adoré par deux anges, escorté par les symboles des Évangélistes ; dans une zone inférieure sont debout les figures de saint Pierre et de saint Paul.

Le successeur de Léon Ier, le pape Hilaire (461-468), reprit la décoration du baptistère du Latran et l'enrichit de trois oratoires, dont le premier seul, dédié à saint Jean l'Évangéliste, a conservé sa voûte de mosaïques à fond d'or. Elle se divise, selon la disposition classique des plafonds des catacombes, en segments réguliers que limitent des festons de fleurs et de fruits ; huit couples d'oiseaux, aux côtés de huit vases, y font cortège à l'Agneau nimbé, debout dans le médaillon central. Le même symbolisme, d'une fraîcheur toute primitive, que sait, à la même époque, reproduire l'art de Ravenne, apparaissait au plafond presque identique du second oratoire, dédié à saint Jean-Baptiste ; à la voûte du troisième, dédié à la sainte Croix, quatre anges soutenaient le médaillon central où brillait la croix gemmée. La mosaïque absidale de Sainte-Agathe in Suburra, exécutée vers le même temps sur l'ordre d'un barbare, l'arien Ricimer, montrait les douze apôtres debout autour du Christ qui siégeait sur le globe du ciel ; et la basilique de Junius Bassus, donnée à l'Église romaine, en 471, par un autre barbare, Flavius Valila, recevait à son abside un décor analogue. C'est sous l'influence puissante des Goths, vainqueurs de l'Italie, que Rome, devenue tributaire de Ravenne, se laissera peu à peu envahir par l'art byzantin.

Les catacombes après la Paix de l'Église.

Les grandes transformations que commencent à subir, dès le règne de Constantin, les monuments publics de Rome et de l'Empire, s'étendent aux monuments souterrains. Sans doute les catacombes vont conserver, durant tout le IVe siècle, leur office funéraire, malgré le développement rapide des cimetières à la surface du sol, que nécessite l'immense expansion de la religion chrétienne. Les fidèles rechercheront même plus volontiers l'honneur d'une tombe souterraine, parce que les catacombes sont désormais des lieux saints par excellence, le glorieux abri de la dépouille des martyrs. C'est une faveur insigne que de reposer auprès d'un martyr, *ad sanctos, ad martyres*, et l'on n'hésite pas, pour obtenir le voisinage protecteur, à ouvrir des tombes dans les parois peintes, à détruire les décorations des antiques *arcosolia*. Des dommages plus graves résultèrent

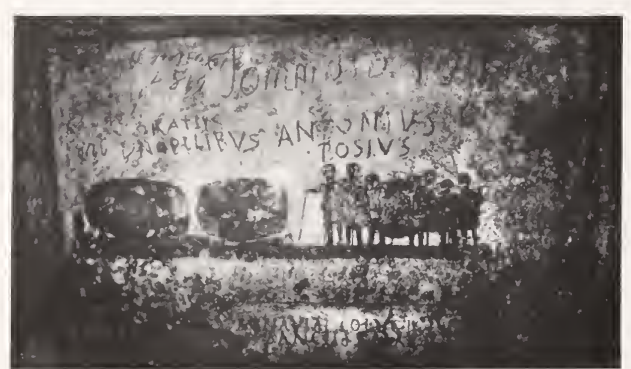
de la construction des basiliques, dont les murs et les escaliers pénètrent au travers des galeries souterraines, pour que le maître-autel puisse dominer la tombe, la *confession* du saint; des cimetières entiers disparurent, se changèrent en cryptes sous les vastes basiliques dédiées à saint Pierre et à saint Paul. Mais, dans la seconde moitié du IV[e] siècle, une fois calmé le désarroi dont la persécution de Julien avait empli l'Occident et l'Orient, les catacombes connurent une période de réelle splendeur. Le culte intelligent et pieux du pape Damase, tout attaché à la vénération des saintes reliques, inaugura ces belles cryptes ornées de colonnes, de marbres précieux, de peintures, dont le seuil portait les inscriptions célèbres qui ont fait classer leur auteur parmi les grands écrivains chrétiens. La plus connue de ces cryptes est celle du cimetière de Calliste, retrouvée par De Rossi, où Damase, par une modestie touchante, refusa de se réserver une sépulture auprès des papes ses prédécesseurs (fig. 50). Une bonne part des peintures aujourd'hui conservées date de cette époque, la plus prospère des catacombes. Mais peu à peu le nombre des inhumations y diminue, faute de terrains disponibles, et, après l'année 410 et la prise de Rome par Alaric, les catacombes ne seront plus que des lieux de pèlerinage longtemps fréquentés, dont le décor s'enrichit parfois encore et se renouvelle.



FIG. 50. — La crypte des papes au cimetière de Calliste. Restitution idéale de J.-B. de Rossi.
(*R. S.*, II, pl. I, A.)

PORTRAITS ET SCÈNES DE MÉTIER. — A côté de l'iconographie funéraire

des premiers siècles, d'un symbolisme si pur, dont le cycle monotone continue à se reproduire autour des tombes plus récentes, des images apparaissent, moins discrètes, et qui glorifient plus humainement le mort. Les quelques portraits peints du IVe siècle qui ont survécu, sans avoir le caractère de vie intense et profonde que l'on admire aux images du même temps conservées dans les nécropoles d'Égypte, sont intéressants par leur allure ferme et bien romaine, malgré les gaucheries d'exécution. Au cimetière de Domitille, un buste d'homme barbu, la poitrine nue, un manteau rejeté sur l'épaule, s'encadre d'un médaillon circulaire, analogue au *clypeus* des sarcophages; un buste de femme, dans un même encadrement, est drapé d'un manteau rouge. Il reste, dans la catacombe de Calliste, les traces d'un portrait d'homme qui fut peint sur toile et fixé par des clous au bas d'un luminaire. Deux médaillons en mosaïque de la Bibliothèque Chigi, découverts au XVIIe siècle dans la catacombe de Cyriaque, sont les portraits de Flavius Julius Julianus et de Maria Simplicia Rustica, sans doute parents d'un Rusticus Julianus qui mourut préfet de Rome en 588. D'autres images, infiniment curieuses, nous représentent les morts dans l'attitude de la vie, avec les instruments de leur travail ou les attributs de leur métier : ce sont les fossoyeurs, dont il nous reste plusieurs portraits, un athlète (au cimetière de Saint-Sébastien), une marchande de légumes (au cimetière de Sainte-Sotère), puis des images de confréries, comme l'on en trouve à Pompéi, comme nous en reverrons au moyen âge; les partisans du symbolisme à outrance, de Bosio à Garrucci, se sont torturés à leur découvrir un sens mystique. Au cimetière de Priscille, huit ouvriers transportent des tonneaux; le caveau appartient à une confrérie de tonneliers (fig. 51). Au cimetière de Domitille, le collège des boulangers et les employés de l'*Annona*, attachés à ce collège, ont fait peindre toute une série de fresques; c'est, au-dessus d'un *arcosolium*, une scène des *largitiones frumentariæ*, les distributions populaires de blé, puis, dans une salle octogone que terminent deux absides, une longue frise où nous voyons le transport du blé aux magasins de la Ville, sous la surveillance de deux inspecteurs, et le collège des boulangers qui déli-



Phot. Parker.

Fig. 51. — Peinture commémorative de la corporation des tonneliers. Cimetière de Priscille.

bère ; à la voûte ronde des deux absides sont peints, d'un côté le Christ entouré des douze apôtres, de l'autre le Bon Pasteur et les quatre Saisons, partie mystique de ce décor, dont les interprétations les plus diverses avaient été tentées jusqu'à ces derniers temps.

Images de la croix. Le Christ enseignant et donnant la loi. — L'influence de l'art des basiliques est reconnaissable, dès le IVe siècle, dans le décor des catacombes. L'image de la Croix ne s'y montre que par exception, et comme dissimulée : au cimetière de Calliste on voit, en deux panneaux de petite dimension, un tronc d'arbre verdoyant barré d'une branche horizontale qui abrite ici deux colombes, là deux brebis ; au cours du Ve siècle, une croix latine entre deux brebis fut peinte dans la crypte de sainte Cécile, à l'imitation des bas-reliefs fréquents sur les sarcophages ravennates. Mais, dans les absides des chapelles souterraines, dans les caveaux luxueusement décorés, apparaissent les belles compositions monumentales que la mosaïque va rendre populaires. Avant que fût créée l'immortelle composition de l'abside de Sainte-Pudentienne, on en pouvait voir comme une ébauche dans la crypte du collège des boulangers, au cimetière de Domitille : le Christ, imberbe, siégeant dans une attitude majestueuse, ayant à ses pieds une corbeille remplie de volumes, enseigne ses apôtres, répartis en deux groupes à ses côtés ; saint Pierre et saint Paul sont assis et conversent avec le Seigneur, tandis que leurs compagnons, debout derrière eux, écoutent avec des gestes noblement attentifs, ou se penchent pour argumenter. La composition se répète plus tard, au même cimetière de Domitille et dans celui de Saint-Hermès, avec un caractère plus monotone et déjà hiératique. C'est encore au cimetière de Domitille qu'a été récemment découverte (1899), dans une chapelle que l'on croit être la crypte des saints Marc et Marcellien, une fresque représentant Jésus debout entouré de six saints qui lui présentent leurs couronnes. Ailleurs (cimetière de Domitille et cimetière Ostrien), on voit seulement une conversation du Christ assis entre saint Pierre et saint Paul debout ; des arbres et des corbeilles remplies de volumes forment décor.



Fig. 52. — L'âme chrétienne reçue au paradis. Fresque du cimetière de Syracuse.
(*Bull. d'archeol. crist.*, 1877, pl. 11.)

Images des saints. Le jugement de l'ame et l'introduction au paradis. — Dans aucune de ces fresques inspirées de l'art nouveau Jésus n'a le type historique, barbu et solennel, adopté par les mosaïstes et par les sculpteurs; il est jeune et imberbe, comme le Bon Pasteur invoqué par les liturgies funéraires. Aussi bien ces fresques participent-elles encore, jusqu'à un certain point, du symbolisme spécial aux catacombes; le Christ est le juge, les apôtres et les saints sont les intercesseurs invoqués par l'âme sur le point de paraître devant le tribunal suprême. Ce qui suffit à le prouver, ce sont les nombreuses images où l'orante, c'est-à-dire l'âme, se présente devant le Christ. Il est très rare que la composition soit réduite à ses termes essentiels, les figures du Christ et de l'âme; on n'en peut guère citer qu'un exemple, au cimetière de Cyriaque, où, sur les parois rentrantes d'un *arcosolium*, la même scène est répétée deux fois en termes identiques : l'orante voilée, bras étendus, se tient debout devant le Christ assis sur un trône, qui lui fait le geste d'accueil; encore faut-il dire que dans la peinture qui occupe la paroi du fond, le Christ est assis entre saint Pierre et saint Paul. La composition complète, où l'on voit les saints protecteurs qui introduisent l'âme devant le souverain Juge, est l'une des créations les plus originales et les plus délicates de l'art des catacombes; elle se perpétuera, au moyen âge, dans les innombrables portraits de riches ou humbles donateurs conduits par leurs saints patrons aux pieds du Christ ou de la Vierge.

Une foule d'inscriptions chrétiennes implorent pour le fidèle défunt l'assistance des saints; aucune ne traduit mieux les fresques funéraires que celle de Verceil : « *O felix gemino meruit qui martyre duci....* — Heureux qui a mérité d'être conduit au Seigneur par deux martyrs! ». Ainsi, au cimetière de Saint-Hermès, voit-on une jeune figure orante, au-dessus de laquelle le Christ, assis sur un trône élevé, étend une main protectrice, tandis que deux saints (peut-être les martyrs Protus et Hyacinthe, ensevelis dans ce cimetière) font le geste de présentation. Cette peinture du jugement de l'âme est une introduction aux peintures de la béatitude. Nous avons vu déjà comment l'art des catacombes avait gracieusement imaginé le ciel, le lieu de rafraîchissement et de repos. Les saints conduisent l'âme élue dans le jardin de délices. Au cimetière de Syracuse, une fresque du ve siècle montre la défunte Marcia agenouillée devant le Christ, escorté des saints Pierre et Paul, qui l'accueille parmi les fleurs. Ailleurs la belle composition se simplifie, et la figure de Jésus disparaît ; il ne reste que l'âme conduite par les saints. Au cimetière de Domitille, dans un étroit caveau où dut être déposé le cercueil de sainte Pétronille, fut ensevelie, l'an 356, la matrone Véneranda. Une fresque la représente en riches vêtements, les cheveux serrés dans un bandeau que recouvre un voile aux franges de pourpre, accueillie dans le jardin du paradis par

Pétronille, qui s'avance simplement vêtue et sans voile, comme une dame romaine en tenue d'intérieur. D'une main la sainte touche sa cliente, et de l'autre elle indique sur le sol une corbeille remplie des volumes de la sainte Écriture, au-dessus desquels est ouvert le livre des Évangiles : telle est la source du salut dont la connaissance a mérité à Vénéranda le bonheur éternel.

Il arrive aussi que le paradis même n'est plus le jardin fleuri où chantent les oiseaux; c'est, comme il convient à l'époque du triomphe, une basilique idéale, un palais, la céleste Jérusalem où trône le Roi de gloire au milieu de ses martyrs. Des colonnes en marquent le seuil (comme au parvis — *paradisus* — des basiliques), et des rideaux en défendent la vue. Au bas d'un *arcosolium* du ve siècle (au cimetière de Cyriaque) dont la peinture de fond représente le Christ debout parmi les vierges sages, une orante, sans doute la religieuse ensevelie dans cette tombe, s'avance entre deux jeunes saints qui écartent devant elle les rideaux brodés suspendus à une tringle; et l'aimable image fait penser encore à ces tombeaux du moyen âge où des anges écartent les rideaux devant la figure gisante du mort. On invoquait aux obsèques des religieuses la parabole des dix Vierges; une inscription d'Aoste confirme ce pieux usage : *Instar sapientium puellarum sponsum emeruit habere Christum.* Une peinture du ive siècle, découverte par Bosio au cimetière Ostrien, représente l'âme orante entre ces deux scènes : d'un côté les cinq vierges sages debout avec leurs flambeaux allumés, de l'autre les mêmes vierges assises au banquet céleste, où une place a été réservée pour l'élue.



Fig. 55. — Les saints Policamus, Sébastianus et Curinus. Fresque du cimetière de Calliste.

(De Rossi, *R. S.*, II, pl. vii.)

Ainsi se propage le culte des saints. Quand on ne peut reposer dans le voisinage de leur tombe, on fait peindre leur image bienfaisante; elle est sculptée sur les sarcophages, reproduite sur les verres dorés tout auprès de l'orante. Saint Pierre et saint Paul sont, comme il est naturel, les plus fréquemment honorés. Au cimetière de Calliste, le portrait, en très grandes dimensions, des trois saints Policamus, Sébastianus et Curinus, peint au ve siècle dans le caveau de sainte Cécile, agrandi et décoré par les soins de Sixte III, mérite d'être mentionné (fig. 55). Les catacombes de Naples ajoutent aux fresques représentant des orantes et des

saints un détail qui semble emprunté au symbolisme des tombes africaines : des cierges sont allumés auprès de l'image des morts, comme ils l'étaient réellement auprès de leur dépouille, et dans le sanctuaire des martyrs.

Quant aux images de la Vierge, il semble bien qu'elles soient réservées, pendant les premiers temps de l'époque du triomphe, à l'art des basiliques. En dehors des fresques qui représentent l'Adoration des Mages, on ne peut guère citer qu'une peinture du IVe siècle, au fond d'un *arcosolium* du cimetière Ostrien, où l'on voit, en buste, la Vierge orante avec l'Enfant. Encore a-t-on supposé qu'il s'agissait tout simplement d'une mère avec son fils ensevelis dans le caveau; mais l'hypothèse est contredite par la présence, aux deux côtés des figures, du monogramme du Christ. Ce serait donc la première en date de ces Madones d'attitude hiératique qui deviendront les figures préférées de l'art byzantin (dès le IVe siècle, l'image de la Vierge est fréquente sur les verres dorés).

Les fresques de la maison des saints Jean et Paul. — La maison du Cœlius où furent suppliciés les martyrs Jean et Paul, victimes de la persécution de Julien, si heureusement découverte et déblayée par les soins du P. Germano, était entièrement revêtue de peintures. Ces peintures sont de deux sortes : les plus anciennes d'abord, de caractère païen ou purement décoratif, petits Éros, oiseaux et feuillages, hippocampes, masques nimbés, architectures feintes, toute une ornementation à la pompéienne, datant du IIIe siècle, qui fut en partie conservée au siècle suivant par les nouveaux locataires chrétiens, ou remplacée, quand la décence et la foi l'exigeaient, par les figures symboliques usuelles, poissons, colombes et agneaux, orante et prophètes; puis, après la mort des deux martyrs, lorsque leur tombeau fut exposé à la vénération des fidèles, d'autres fresques, infiniment curieuses, qui représentèrent l'invention de leurs saintes reliques. Malgré l'incorrection et la rapidité du travail, ces fresques de la fin du IVe siècle ou des premières années du Ve surprennent par un accent spontané et vraiment populaire; certaines figures, comme celle de la matrone Benedicta qui s'approche avec émotion du lieu où gisent les martyrs, ont une vraie grandeur dans leur simplicité. C'est là, dans ce petit caveau à demi ruiné, que l'on peut voir la seule peinture des premiers temps chrétiens qui représente une scène de martyre, la décollation des trois saints Crispus, Crispinianus et Benedicta, amis des saints Jean et Paul, et suppliciés comme eux; ils sont agenouillés sur le sol, les yeux bandés, les mains liées derrière le dos; les figures des deux bourreaux sont aux trois quarts détruites.

Les Sarcophages.

Peut-être n'a-t-on pas encore donné aux sarcophages toute la place qu'ils doivent occuper dans l'histoire de la sculpture et de l'iconographie chrétiennes. A une époque où la sculpture monumentale existe à peine (les derniers grands bas-reliefs sculptés à Rome sont ceux de l'arc de Constantin), leur décor résume tous les efforts d'une plastique docile aux traditions d'atelier, mais désireuse de créer, en s'appuyant sur ces traditions certaines, un cycle de représentations chrétiennes non moins riche que ceux dont la peinture murale et la peinture de manuscrits réunissaient alors les premières figures. Ils prêtent tour à tour et empruntent aux ivoires des formules d'art longtemps reproduites; ils sont les modèles dont s'inspireront les ornemanistes des églises romanes; et l'on peut reconnaître déjà en leurs sculptures grossières les premières ébauches des styles locaux.

Définir la forme générale du sarcophage chrétien semble inutile; c'est, avec un décor nouveau, le sarcophage romain classique : même cuve rectangulaire ou arrondie aux extrémités, même couvercle plat ou formant toiture, avec, le plus souvent, une haute bordure verticale, et des acrotères qui se relèvent aux angles; le tout en pierre ou en marbre, parfois en terre cuite ou en porphyre, selon la qualité, l'illustration ou la fortune du mort. L'ornementation sculptée est réservée aux sarcophages de marbre ou de porphyre, et, selon l'usage antique, il arrive qu'elle soit rehaussée de couleurs ou d'or. Quant à la répartition de ces ornements en bas-relief, nous verrons qu'elle comporte, autant et plus que dans les sarcophages païens, une variété immense de combinaisons, depuis la simple figure isolée dans un cadre jusqu'aux théories de groupes nombreux serrés en parfait équilibre le long de deux étages superposés. Nous connaissons, par les Actes des Martyrs et par les recueils d'inscriptions chrétiennes, quelques noms de *marmorarii*, latins et grecs, parfois accompagnés sur le marbre de l'épitaphe d'un *graffito* représentant les instruments du métier, équerre, marteau, ciseau ou scie. La seule de ces dalles funéraires qui offre une réelle importance pour l'histoire de l'art est conservée au Musée lapidaire d'Urbin, et provient du cimetière de Sainte-Hélène sur la voie Labicane. C'est l'épitaphe d'un sculpteur grec, Eutropos, « saint serviteur de Dieu », gravée par son fils qui l'a représenté dans son atelier, assis sur un escabeau à trois marches, et achevant un sarcophage déjà dégrossi. Il emploie le trépan, et même, pour aller plus vite, deux trépans à la fois. Une corde, enroulée autour des pesantes tiges de fer, et tirée alternativement par l'un ou l'autre bout (c'est un jeune apprenti qui est chargé de cette manœuvre), leur imprime un mouvement de rotation rapide.

Il est intéressant de noter quels sont les sarcophages que sculpte cet

Entropos. Ils paraissent du type le plus banalement commercial, sans caractère ni chrétien, ni païen : l'un est une cuve évasée ornée de strigiles, d'où se détachent en relief deux têtes de lion, l'autre a pour décor un cartouche rectangulaire accosté de quatre dauphins. Ce sont des sarcophages de ce genre qui convenaient le mieux à la clientèle des riches chrétiens, tant que dura l'ère des persécutions. Ne pouvant commander aux sculpteurs des tombes dont la décoration trahît ouvertement leur foi, ils choisissaient dans l'atelier les marbres dont les simples ornements pouvaient cacher une allusion chrétienne, à eux seuls manifeste; plus souvent il leur suffisait que l'allusion païenne fût absente. Si l'argent ou le loisir manquaient pour une acquisition, il arrivait même qu'on se servît d'un sarcophage à décor païen, dont la face sculptée était tournée contre le mur, ou mutilée à coups de marteau, ou encore recouverte de chaux. Trois sujets mythologiques ont seuls échappé aux proscriptions chrétiennes; encore ne les rencontre-t-on que comme des exceptions curieuses et presque uniques auprès des emblèmes officiels, admis et compris par tous : c'est un Éros embrassant Psyché, copie médiocre d'un des sujets favoris de la sculpture antique; c'est un Orphée qui rappelle la figure peinte en divers plafonds des catacombes; c'est enfin Ulysse attaché au mât de son navire, que s'efforcent d'entraîner des sirènes velues et griffues comme des harpies. Ce dernier sujet lui-même devait recevoir au v[e] siècle une interprétation chrétienne : Maxime de Turin, dans son Homélie du Vendredi Saint, compare Ulysse au Sauveur crucifié qui dirige les passagers chrétiens parmi les écueils et les tentations voluptueuses de la vie.



Fig. 54. — Sarcophage de Livia Primitiva.
(Musée du Louvre.)

Avant la Paix de l'Église, les sarcophages trouvent place dans les caveaux souterrains, ou dans les *cellæ* et *memoriæ* construites à la surface du sol; puis, quand les cimetières chrétiens peuvent s'étendre librement au grand jour, des *ciboria* les abritent, des chancels les entourent sous les portiques ou au long des nefs des basiliques; ils servent de support aux autels, ou terminent l'abside et le transept des chapelles funéraires, comme on peut le voir, à Ravenne, au mausolée de Galla Placidia, ou dans la crypte de Saint-Maximin, en Provence; tandis que les tombes des humbles, les simples auges de pierre dégrossie s'alignent en file régulière, à ciel ouvert; et il en subsiste des exemples aux nécropoles des Aliscamps d'Arles, ou de Portogruaro, en Vénétie.

Fig. 55. — Le bon pasteur. Sarcophage du Musée de Latran

Phot. Parker.



Fig. 56. — Histoire de Jonas. Sarcophage du Musée de Latran

Phot. Parker

Premiers sarcophages chrétiens. — Il est très peu de tombes à emblèmes nettement chrétiens auxquelles on puisse assigner une date antérieure à la Paix de l'Église; la plupart des bas-reliefs ornés des figures du Bon Pasteur et de scènes pastorales appartiennent au IVe siècle. Mais le sarcophage célèbre de Livia Primitiva (au Musée du Louvre, fig. 54), qui provient du cimetière Vatican, rappelle de trop près les plus anciennes épitaphes des catacombes pour n'être point daté au plus tard du IIIe siècle. Le décor en est des plus simples. Les strigiles y laissent place, au centre, à un cartouche rectangulaire, qui contient l'inscription funèbre accompagnée de figures symboliques gravées au trait : le Bon Pasteur entre deux brebis, le poisson et l'ancre. Ces mêmes symboles se retrouvent, mais sculptés en relief avec une science de composition aisée et souple qui fait penser à l'époque des Antonins, sur une tombe provenant du prieuré de la Gayolle, peu éloigné de Saint-Maximin, c'est-à-dire de cette région de la Provence d'où le christianisme rayonna sur toute la Gaule. Ce précieux témoin des temps qui suivirent immédiatement l'ère apostolique est sans doute la plus ancienne sculpture chrétienne que l'on connaisse; elle diffère absolument des œuvres romaines. Comme sur les tombes grecques, la base, ornée de fines moulures, et le couronnement en saillie ont une largeur insolite; seules, les proportions un peu courtes et trapues des figures révèlent un art de décadence. Le centre de la composition est occupé par une figure assise qui paraît enseigner un enfant; à droite et à gauche le Bon Pasteur et l'Orante sont debout; une ancre, des brebis, les arbres du paradis où reposent des colombes, un pêcheur attirant hors des flots le poisson mystique, voilà les éléments du décor chrétien; mais auprès de ce pêcheur le buste du Soleil apparaît orné de sept rayons, et à l'autre extrémité de la scène un personnage est assis qui tient un long sceptre, sans doute une de ces divinités locales souvent représentées sur les monuments profanes. Le mélange semblera singulier et sans doute inexplicable, si l'on cherche obstinément une logique à des assemblages fortuits de types disparates, que l'ignorance des premiers fidèles pouvait permettre au caprice d'un sculpteur.

Principaux types issus des ateliers romains. — Rome suffit, durant tout le IVe siècle, à fournir de sarcophages l'Italie, la Gaule, les pays riverains de la Méditerranée. Des officines romaines les sculpteurs essaimaient au loin, allaient porter la tradition classique au Nord ou au Midi, à Naples et en Sicile, en Ombrie, à Milan, à Arles, en Espagne; ou, si les artistes eux-mêmes renonçaient à s'expatrier, leurs œuvres, transportées par mer, devenaient des modèles dont s'inspireraient, en les modifiant, les écoles locales. C'est ainsi que les vastes ateliers d'Arles devinrent une succursale des ateliers romains, d'où les marbres, par les fleuves et



Phot. Mieusement.

Fig. 57. — Le Passage de la Mer Rouge. Sarcophage du musée d'Arles.

les routes, lentement s'acheminèrent jusqu'aux confins de la Gaule.

Il y a encore, au IVe siècle, un style romain, dont la sculpture des sarcophages, mieux que toute autre, conserve les traditions de robuste énergie et d'équilibre voulu jusqu'à l'extrême lourdeur. La belle souplesse de l'art hellénique, son habileté à espacer les figures, à éviter les masses trop compactes et pénibles à l'œil, se laisse deviner parfois encore dans quelques monuments de travail plus précieux; mais est-ce que Byzance, enrichie par Constantin des dépouilles de Rome, est-ce qu'Alexandrie, cet entrepôt du luxe de la Grèce et de l'Orient, ne pouvaient pas à leur tour faire quelque aumône à l'Italie? Une œuvre bien romaine, comme les bas-reliefs de l'arc de Constantin, juxtaposés avec maladresse aux fragments de l'arc de Trajan dont ils s'efforcent d'imiter l'allure, aide à comprendre les qualités et les défauts de cet art des sarcophages qui fut longtemps vivace; le groupement ou plutôt l'entassement des petits personnages aux proportions trapues, leur distribution en masses équilibrées qui se répondent d'une extrémité des bas-reliefs à l'autre, l'habillement et le geste des figures, tout annonce l'œuvre des marbriers chrétiens.

Ils savent toujours, au IVe siècle, exécuter des portraits. Il existe toute une série de bustes de cette époque qui ont, sous leur expression épaisse et rude, une réelle individualité. Les médaillons ou *clypei* qui ornent le centre de nombreux sarcophages chrétiens renferment en bas-relief le portrait du mort ou des morts, mari et femme, ensevelis dans leurs parois, et ces figures, isolées ou reliées l'une à l'autre par l'attitude de la conversation, sont traitées avec un évident souci de la ressemblance. Les types de sarcophages chrétiens en usage dans les ateliers de Rome ou d'Arles paraissent en somme peu nombreux et de classement assez facile. Les plus anciens sont les moins chargés de figures et d'ornements, ou encore ceux dont toute la face sculptée est occupée par une seule composition ou par un arrangement de figures subordonnées à un motif central. C'est le plus souvent l'image du Bon Pasteur et celle de l'Orante qui suffisent à ce premier décor; les scènes pastorales, si fréquentes dans l'art profane, conti-

ment sur les tombes chrétiennes leur gracieux rôle décoratif. Le plus bel exemple qu'on en puisse citer est un grand sarcophage de marbre, conservé au musée de Latran, où trois statues du Bon Pasteur divisent et encadrent des scènes de vendange toutes peuplées de petits amours; le monument, d'époque constantinienne, et qui fait songer aux mosaïques du mausolée de Sainte-Constance, séduit par une harmonie parfaite, par la vie et la joie répandues dans son décor touffu (fig. 55). L'art semble moins délicat, malgré la rareté de la matière, dans l'énorme sarcophage de porphyre où furent ensevelies les filles de Constantin; de petits génies y font la vendange sous de lourdes torsades de feuillage, et des paons s'y promènent majestueusement. On pourrait croire que les difficultés d'exécu-



Fig. 58. — Scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament.
Sarcophage du Musée de Latran.
(Roller, II, pl. 82, 1.)

tion ont entravé la verve de l'artiste; et pourtant c'est dans le même porphyre et par le même artiste peut-être (sans doute un sculpteur grec d'Alexandrie) que fut sculpté l'admirable sarcophage de l'impératrice Hélène conservé, comme le précédent, au musée Vatican : la frise de guerriers à cheval et de prisonniers qui se déroule sur ses quatre faces rappelle les meilleures œuvres de l'époque impériale.

C'est encore une œuvre charmante et où la décadence se fait à peine sentir que ce sarcophage du Musée de Latran, célèbre dès le xvie siècle, (on en trouve un dessin dans le recueil de Peruzzi conservé à la Bibliothèque de Sienne), dont les aventures de Jonas forment le motif principal (fig. 56); et il est intéressant de rapprocher des tombes profanes représentant des combats, ou mieux encore de la Bataille du pont Milvius sculptée sur l'arc de Constantin le dramatique récit du Passage de la Mer Rouge qui se développe sur plusieurs sarcophages de Rome, de Pise, de Salone, et surtout d'Arles (fig. 57).



Phot. Parker.

Fig. 59. — L'Adoration des Mages. Couvercle de sarcophage du musée de Latran.

Le type le plus fréquent de sarcophage juxtapose (le plus souvent sans lien logique, et uniquement par des raisons de symétrie) toute une série de scènes bibliques accommodées aux idées funéraires, et qui rappellent, comme les fresques des catacombes, les invocations des liturgies. Elles se succèdent en groupes serrés sur cet étroit espace; souvent même elles emplissent deux rangs superposés, que sépare une mince corniche; l'aspect en demeure assez harmonieux encore, si le centre du sarcophage est occupé, comme il est fréquent, par l'*imago clypeata* (fig. 58).

Mais l'agencement le plus élégant et le plus riche, emprunté d'ailleurs à l'art profane, consiste à diviser la face de la tombe en compartiments, dont chacun encadre une ou plusieurs figures. C'est le plus souvent une colonnade qui forme cadre, et imite l'aspect d'un portique de basilique, les colonnes supportant des entablements ornés, des frontons triangulaires ou cintrés, des voûtes en coquille; ou bien le fond de la scène se couronne d'architectures crénelées, ou encore les colonnes se transforment en troncs d'oliviers ou de chênes, dont le feuillage s'épanouit en arceaux au-dessus des acteurs bibliques.

Iconographie des sarcophages. — Les sarcophages empruntent tout naturellement à l'art des catacombes leurs premières compositions, dont le cycle s'élargit très vite à l'abri du symbolisme funéraire. Les exigences du décor, le goût des agencements pittoresques, enfin et surtout la connaissance plus répandue des livres saints expliquent le prompt développement dans le sens historique de scènes dont le motif premier est issu des catacombes. Les figures d'Adam et d'Ève, qui rappellent aux catacombes la faute originelle et la miséricorde du Rédempteur, entraînent dans la sculpture chrétienne toute l'histoire de nos premiers parents : Création de l'homme et de la femme, Tentation, Châtiment, Annonce de la Rédemption, Offrande de Caïn et d'Abel. Il reste peu à ajouter aux scènes bien déterminées où paraissent les figures d'Abraham, de Noé, d'Élie, de Daniel et de Suzanne, de Tobie, de Job, de Jonas ; c'est du côté du Nouveau Testament que va se porter toute l'invention des marbriers chrétiens; c'est par là que leur art continuera à se rattacher directement à celui des basiliques. La sculpture attendra le moyen âge pour raconter

les scènes de l'Évangile sur la façade des églises; pendant le IVe et le Ve siècle, elle les raconte sur les flancs des sarcophages.

Non seulement le texte des Évangiles, mais leur illustration par la miniature fournissaient aux sculpteurs aussi bien qu'aux peintres et aux mosaïstes les thèmes les plus variés. L'art des sarcophages innove même de la façon la plus heureuse dans le récit de la Nativité du Christ, qu'il relie joliment à la scène de l'Adoration des Mages, déjà racontée par les catacombes. Nous devons aux marbriers chrétiens du IVe siècle, inspirés par les pages des Évangiles canoniques et apocryphes, la première composition de la charmante image de la Crèche (fig. 39); ils l'ont agencée et reproduite avec amour, étendant sur le berceau d'osier, sous l'humble toit de l'étable, l'Enfant emmailloté que réchauffe l'haleine du bœuf et de l'âne,



Phot. Parker.

Fig. 40. — Scènes de la Passion Sarcophage du musée de Latran.

et que veillent Joseph debout, Marie assise et noblement drapée. Au sommet du toit s'est posée l'étoile qui a guidé les Mages, et les voici, coiffés du bonnet phrygien, et apportant leurs présents sur leurs mains voilées, tandis que derrière eux la silhouette des chameaux se profile parmi les oliviers (la plus ancienne image de la Crèche est datée de 343).

Le souci d'un art historique complète le symbole dans les représentations des Miracles du Christ, et particulièrement dans les scènes de la Passion, dont les sarcophages nous offrent les plus anciens modèles : les quatre scènes représentées sont Jésus devant Pilate, Pilate se lavant les mains, le Couronnement d'épines et le Cyrénéen portant la Croix (fig. 40). Elles sont mêlées à des scènes bibliques sur la belle tombe de Junius Bassus; elles forment l'unique décor d'un sarcophage du Musée de Latran, dont le compartiment central est occupé par une allégorie nouvelle de la Résurrection. Les soldats gardiens du sépulcre sont endormis au pied de la Croix où Jésus n'est plus attaché et dont le sommet porte, dans une couronne de laurier, le monogramme triomphal. Ce beau symbole de l'art nouveau est complété sur d'autres sarcophages par la présence des apôtres qui acclament leur Maître ressuscité, ou tendent vers la Croix

qu'ils adorent la couronne de leur gloire. Une tombe de l'église de Saint-Honorat d'Arles représente toute l'histoire de Jésus, depuis l'Adoration des Mages jusqu'à l'Ascension. Une autre, à Fermo, dans les Marches, raconte toute la vie de saint Pierre, avec un curieux détail transmis par les Actes apocryphes, la légende du chien de Simon le Magicien que l'apôtre fait parler.

Les sarcophages ne tardent pas à composer, en même temps que les mosaïques des absides et les fresques (si bien qu'il est difficile de déterminer d'où est partie l'idée première), le beau groupe des apôtres s'entretenant avec le Christ qui les enseigne. Cette *santa conversazione*, comme on dira au XVIe siècle et dans un sens un peu différent, est le sujet d'une des meilleures tombes arlésiennes, où la disposition des figures et les



Phot. Parker.

Fig. 41. — Le Christ au ciel. Sarcophage du musée de Latran.

motifs architecturaux rappellent d'assez près la célèbre mosaïque de Sainte-Pudentienne. Sur un sarcophage du Musée de Latran (fig. 41), le Christ, assis, les pieds posés sur la voûte du ciel (exprimée par un voile que tient une jeune figure) tend le rouleau de la Loi à saint Pierre dans l'attitude d'un empereur donnant un ordre à quelque magistrat. Plus tard, imitant directement la mosaïque, les sculpteurs représentent le Christ debout sur la montagne mystique d'où sortent les fleuves du paradis, entre saint Pierre chargé de la croix et saint Paul. Ce motif, créé par les ateliers romains, sera répété fréquemment sur les marbres de Ravenne. La figure de l'Agneau, sur les sarcophages, procède également de l'art des basiliques. Images de l'âme fidèle, les agneaux apportent leur couronne à Jésus qui leur ouvre le ciel, ou encore ils sont séparés des boucs par le Souverain Juge ; mais l'Agneau est surtout Jésus lui-même, *ecce Agnus Dei* ; c'est en ce sens qu'il apparaît dans la frise du sarcophage de Junius Bassus, pour opérer les miracles de Jésus et de Moïse, frappant le rocher, multipliant les pains, ressuscitant Lazare. Au Ve siècle, il est

nimbé, debout sur la montagne mystique où d'autres agneaux et des cerfs viennent se désaltérer.

Toute cette iconographie si vivante, dont les types demeureront pendant des siècles l'enseignement des sculpteurs, se mêle, durant le IV[e] siècle surtout et pendant la plus heureuse floraison du bas-relief chrétien, à un nombre infini de souvenirs profanes, d'éléments décoratifs familiers aux ateliers de sculpteurs, et qui pénètrent les œuvres nouvelles sans les étouffer. Nulle part mieux que sur ces tombes on ne saisit la perpétuité tyrannique des vieux modèles d'atelier. Ce sont les Amours, les Victoires qui soutiennent l'épitaphe ou le portrait du défunt, les masques et les têtes de Méduse, les Dioscures, les génies des saisons ou de la mort, la figure imberbe ou barbue du ciel, les monstres marins, les tritons, les lions et les griffons, les scènes de chasse et les scènes de la vie rustique. Une image prise à l'art étrusque, celle des portes entre-bâillées de la tombe, accuse la persistance vivace d'une veine italienne et populaire dans ce décor de fécondité banale. Ces anciens modèles transparaissent encore, plus ou moins modifiés, dans les nouveaux bas-reliefs chrétiens, comme nous l'avons vu aux premières fresques des catacombes : la Création de l'homme, c'est le Seigneur sous les traits de Prométhée, qui pétrit et modèle une statuette d'argile posée sur une base. Partout se laisse deviner une interprétation littérale et réaliste des textes saints ; un des plus curieux exemples à citer est cette scène d'un sarcophage de Syracuse où sur la pierre frappée par Moïse apparaît la tête colossale du Christ, selon la définition de saint Paul enseignant que le rocher était le Christ (*I Cor.*, X, 4). Les fresques des catacombes avaient représenté Job seul, assis dans une attitude d'accablement sur un monceau de pierres ; les sarcophages montreront auprès de lui sa femme qui se bouche les narines en lui présentant un morceau de pain au bout d'une pince ; voilà un trait de ce naturalisme populaire qui sera cher à Giotto.

Types particuliers de sarcophages en Gaule et en Afrique. — Le type des ateliers de Rome ou d'Arles se retrouve, avec quelques variantes, fort loin en Gaule, en Espagne et jusqu'en Afrique ; plus d'une centaine de marbres sculptés en Gaule, dont la moitié seulement appartiennent à la ville d'Arles, s'y rattachent directement. Les quelques sarcophages d'Espagne étudiés jusqu'ici ne présentent guère de sujets nouveaux ; les meilleurs paraissent être ceux de Gérone ; sur l'un d'eux on remarque la très rare image du Christ foulant aux pieds le lion et le dragon (image qui apparaît, au V[e] siècle, sur des lampes de terre cuite africaines). En Afrique, certaines différences de style et d'invention sont plus sensibles ; il dut se former très vite des écoles originales. Un fragment de tombe, découvert à Collo, marque bien sa provenance africaine par son décor de

palmiers dont les fûts réguliers encadrent les personnages bibliques. Deux autres tombes, provenant de Lambessa et de Philippeville, sont ornées de reliefs de l'art le plus barbare; la première montre un buste du Bon Pasteur tenant d'une main la brebis et de l'autre le vase de lait, puis un calice gigantesque et une couronne de laurier qui enferme une fleur (le Louvre a un moulage de cette tombe); la seconde encadre la figure en pied du Bon Pasteur de deux vases, dont l'un contient des olives, l'autre du raisin.

Quelques cimetières d'Afrique, ceux de Tabarka, de Sfax, de Lamta, de Fériana, possèdent en grand nombre des tombes entièrement distinctes des sarcophages sculptés ; ce sont des caissons en tuiles et en maçonnerie, dont le couvercle est orné d'une mosaïque. Ces tombes sont entassées les



Fig. 42. — Sarcophage du musée de Toulouse.

unes sur les autres sans le moindre soin ; on en compte jusqu'à neuf étages autour de la basilique de Tabarka. Leurs mosaïques (dont plusieurs ont été transportées au Louvre) représentent en général la figure du défunt au paradis, entre des fleurs, des oiseaux et des cierges allumés ; cette figure est parfois remplacée par un grand calice où viennent boire des colombes, des rameaux de vigne, le monogramme du Christ ; le tout d'une grande barbarie de dessin et de couleur, mais laissant deviner une inspiration sans doute orientale.

C'est à l'Orient que Ravenne emprunte l'art de ses admirables sarcophages, dont on trouvera plus loin l'analyse, et c'est aussi l'influence de l'Orient que l'on peut relever sur la plupart des tombes sculptées du ve au vi^{e} siècle dans le sud-ouest de la Gaule. Quelques-unes, exécutées à Toulouse ou aux environs (sarcophages de Lucq de Béarn et d'Auch) se ressentent encore, dans la disposition des groupes, de la tradition romaine; mais le travail en est étrange, les figures boursouflées et tourmentées. Les tombes d'Aquitaine, de travail mérovingien, sorties des

ateliers de Bordeaux ou de Poitiers, sont d'une forme spéciale, cuves à base étroite dont les parois vont s'évasant, portant un couvercle qui se développe en voûte arrondie ou plutôt en toit à deux versants. Les figures, raides et monotones, se détachent sous des arcades étroites que ferment des rideaux. L'élément ornemental, hampes feuillues, rinceaux de vigne, torsades de lierre, entrelacs, vases, cercles à intersections, remplace le plus souvent les figures, et s'associe au monogramme du Christ (fig. 42). Le dessin en paraît fourni par les mosaïques gallo-romaines ; il se retrouve sur les coffrets d'ivoire de même époque, et jusque sur les bijoux et verroteries mérovingiennes. Le même décor, non plus sculpté, mais gravé au trait, se montre, au VIe et au VIIe siècle, sur le sarcophage de saint Andoche, à Saulieu, sur celui de saint Francovée, à Autun, sur celui de saint Léonien, à Vienne, enfin, avec une richesse plus grande, sur une tombe de Charenton du Cher, où sont représentés, d'un côté, Daniel orant entre les lions, de l'autre, deux griffons accostant un vase d'où jaillit un jet d'eau. La première de ces compositions est fréquente sur les agrafes mérovingiennes du Jura et de la Suisse ; l'autre est un motif d'importation orientale, que la Grèce et Rome ont adopté et cent fois reproduit, mais qui reprend ici son caractère primitif.

Mosaïques et peintures romaines du VIe au XIIe siècle.

Mosaïques des Saints-Cosme-et-Damien, de Saint-Laurent-hors-les-Murs. — L'Italie demeure, jusqu'au milieu du VIe siècle, sous la domination gothique, mais c'est à Ravenne que les barbares latinisés portent tout leur effort de civilisation. Ravenne est la porte de l'Italie ouverte vers l'Orient ; dans ses églises, que peuple un clergé grec et syrien, l'art romain se transforme au contact de l'hellénisme. De Rome, maintenue vivante par l'activité de ses papes, il semble, pendant un temps, que la richesse et l'art se soient enfuis ; et pourtant c'est durant cette période de domination barbare que naît une des œuvres les plus nobles et les plus complètes de l'art chrétien.

Le pape Félix IV (526-530) construit sur le Forum la belle basilique des Saints-Cosme-et-Damien, ou plutôt il transforme en basilique, par l'addition d'une abside, la magnifique salle carrée des archives et du cadastre romains. Cette abside, ornée de mosaïques, devint pour les âges suivants le modèle, plusieurs fois imité, jamais égalé, d'une composition où les artistes chrétiens s'essayaient depuis déjà deux siècles. A la différence des mosaïques absidales plus anciennes, le Christ n'est plus debout sur la montagne mystique ; il semble que les cieux s'entr'ouvrent devant

lui, et il s'avance majestueusement dans l'azur sombre semé de nuages rougeâtres. Ses vêtements blancs et son nimbe d'or étincellent; ses traits sont les mêmes que dans la mosaïque de Sainte-Pudentienne, mais plus robustes, et une abondante chevelure flotte sur ses épaules. Il fait de la main droite un geste de proclamation, et de la gauche tient le *volumen* habituel. A ses pieds, sur le sol, et le montrant de la main, s'avancent les apôtres Pierre et Paul, qui lui présentent les médecins martyrs de la Médie, Cosme et Damien, tenant leurs couronnes sur leurs mains voilées; derrière saint Damien est saint Théodore, dans la même attitude;



Phot. Anderson.

Fig. 45. — Mosaïque absidale de la basilique des Saints-Cosme-et-Damien.

derrière saint Cosme, le pape Félix (dont la figure a été entièrement refaite au XVIIe siècle), qui porte le modèle de son église. Deux grands palmiers, sur l'un desquels est posé le phénix nimbé, encadrent la scène; plus bas s'étend la zone où vers l'Agneau, debout sur la montagne aux quatre fleuves, accourent les douze brebis sorties de Jérusalem et de Bethléem; plus bas encore une inscription métrique commente la dédicace de l'église, et s'appuie sur une frise de feuillage. L'arc de la tribune, mutilé et rétréci par une restauration, illustrait plus complètement encore que l'arc triomphal de Saint-Paul-hors-les-Murs les visions de l'Apocalypse. Sur un fond d'or se détachait, dans un médaillon central, l'image de l'Agneau immolé, étendu sur un autel surmonté d'une croix, avec le livre aux sept sceaux ouvert à ses pieds. Les sept candélabres mystiques étaient répartis à droite et à gauche, puis quatre anges debout sur les nues, enfin les symboles des Évangélistes, dont il ne reste

que deux figures; plus bas étaient les vingt-quatre vieillards portant leurs couronnes; on n'aperçoit plus, à l'extrémité de chaque paroi, que deux couronnes, présentées par des mains voilées.

On le voit, tous les motifs essentiels de la plus belle des compositions conçues à l'époque du triomphe se retrouvent ici pour la première fois groupés, et atteignant toute leur puissance d'expression. La belle image des apôtres conduisant au Christ les martyrs venus de l'Orient s'inspire peut-être des fresques des catacombes; c'est la présentation officielle à l'Église de Rome des nouveaux élus. La sévérité des visages — tous tournés vers le spectateur — la vigueur et la rudesse de ces corps de barbares ont quelque chose de sculptural qui rappelle pour la première fois le style des grandes œuvres romaines.

C'est Byzance qui domine désormais; les éléments grecs l'emportent sur les éléments latins. Il était inévitable que les vicissitudes politiques de l'Italie eussent une influence décisive sur les œuvres d'art, les guerres ouvrant et fermant tour à tour les régions où le commerce et l'art pouvaient se ravitailler. L'intervention de Justinien contre les Goths avait établi pour longtemps la domination byzantine à Rome et à Ravenne; l'art chrétien devait donc chercher à Byzance l'inspiration qu'il lui avait autrefois apportée de Rome; les splendeurs de Sainte-Sophie furent célèbres dans tout l'Empire et partout proposées à l'imitation. L'invasion lombarde elle-même, qui ravagea si cruellement l'Italie, et implanta une population et un art germaniques jusqu'en Toscane et en Campanie, ne put franchir les murailles de Rome. Toutefois on aurait tort d'en conclure que toutes les œuvres d'art exécutées à Rome depuis la fin de la domination gothique vont être exclusivement byzantines; ce serait oublier qu'à côté de la puissante administration qui, par l'intermédiaire de Ravenne, relie Rome à l'Orient, il y a l'influence toute romaine et considérable des papes; seule leur intervention continuelle dans les travaux d'art dont s'enrichissent et se renouvellent les églises permet à la tradition romaine de garder une certaine vie originale, trop faiblement il est vrai, au milieu du décor et des types de Byzance.

Il serait injuste de rendre l'art byzantin responsable de la médiocrité d'exécution de ces mosaïques assez nombreuses exécutées du VIIe au IXe siècle, et que Rome a conservées presque intactes: figures émaciées aux yeux farouches, attitudes raides et guindées, défauts imputables autant à la maladresse des artisans romains qu'à un certain idéal ascétique alors en honneur dans l'Église. Ce qui est proprement byzantin, et qui n'apparaît point d'ailleurs dans toutes ces mosaïques, c'est le costume, qui donne aux saints et aux saintes l'aspect des grands dignitaires de la cour impériale, ce sont les attitudes commandées par le cérémonial, c'est enfin le geste de bénédiction du Christ, dont le quatrième doigt de la main

droite se replie sur le pouce lorsqu'il bénit suivant le rite grec, tandis que la bénédiction latine se donne avec les trois premiers doigts.

Il s'est écoulé cinquante ans entre la décoration des Saints-Cosme-et-Damien et celle de Saint-Laurent-hors-les-Murs; un abîme les sépare. Dans cet arc triomphal exécuté sous le pontificat de Pélage II (578-590), plus rien ne subsiste de la robustesse et de la belle imagination d'antrefois; les figures sont tristes, étriquées et mesquines. Le Christ aux vêtements sombres, assis sur le globe du monde, tenant sa croix et bénissant, a plutôt l'air d'un saint Jean-Baptiste émacié qui prêche dans la solitude, et les raides images des apôtres Pierre et Paul, de saint Étienne et de saint Laurent ne sont pas faites pour diminuer cette impression. Saint Hippolyte apportant au Christ sa couronne fait pendant au portrait du pape Pélage, qui tient le modèle de son église sur ses mains voilées. Plus bas, sur le fond d'or se détachent les silhouettes des villes mystiques; mais, faute d'espace, les agneaux n'en sont pas sortis.



Phot. Parker.

Fig. 44. — Le Christ bénissant. Détail d'une fresque du cimetière de Generosa (Rome).

Mosaïques du viie siècle : Sainte-Agnès-hors-les-Murs, l'oratoire de Saint-Venance. — Nous ne connaissons pas de mosaïques du temps du grand pape saint Grégoire (590-604); mais nous savons qu'il fit peindre dans son couvent de Saint-André, sur le Cœlius, des fresques d'apparence byzantine, où lui-même était représenté, couronné du nimbe carré qui n'appartenait qu'aux vivants, avec son père et sa mère, auprès du trône du Christ.

Le byzantinisme apparaît sans restriction, au viie siècle, dans l'intéressante mosaïque absidale de Sainte-Agnès-hors-les-Murs, de composition nouvelle dans l'art romain. Ce n'est plus le Christ qui trône au centre de l'abside, c'est la sainte nimbée, diadémée, des pendeloques de perles aux oreilles, le manteau impérial sur les épaules, un *volumen* entre les mains, qui s'avance majestueusement dans l'éclat du ciel d'or; une épée et un brasier ardent sont à ses pieds, en témoignage de son martyre. Au-dessus d'elle s'ouvre une zone de ciel bleu semé d'étoiles et de nuages, d'où sort la main divine tenant la couronne de gloire. Aucun élu ne l'accompagne; mais à sa droite et à sa gauche sont debout les papes Symmaque et Honorius (625-640), ce dernier présentant le modèle de la basilique dont il a terminé la restauration. Une inscription métrique, analogue à celle des Saints-Cosme-et-Damien, commente pompeusement l'œuvre d'Honorius.

Le pape Jean IV (640-642), un Dalmate, ayant arraché à l'invasion barbare les reliques des principaux martyrs de Salone, leur ménagea un somptueux abri dans l'oratoire de Saint-Venance, contigu au baptistère du Latran. Une mosaïque absidale, à peu près intacte, reproduisit dans ses termes essentiels la grande mosaïque du Latran, telle qu'elle dut être avant les remaniements du moyen âge. Le buste gigantesque du Christ bénissant, autour duquel flottent des nuages rouges sur le ciel d'or, imite assez fidèlement la belle figure qui, selon la légende, était apparue miraculeusement au sommet de la basilique; deux anges volent à ses côtés. Plus bas, sur le sol, la Vierge orante est debout entre saint Pierre et saint Paul et les deux saints Jean. Deux papes, dont l'un est Jean IV, offrant le modèle de l'oratoire, se tiennent auprès des saints Domnien et Venance; et plus loin, sur les parois latérales de l'arc, sont huit des martyrs dalmates, dont quatre évêques ou prêtres, et quatre soldats. Théodore Ier (642-649) orne Saint-Étienne-le-Rond d'une petite mosaïque absidale, où la Croix gemmée, dressée sur le sol fleuri, porte le médaillon du Christ; les saints Primus et Felicianus lui font cortège. Le pape Agathon fait exécuter en 680, à Saint-Pierre-aux-Liens, une image votive de saint Sébastien, dont le costume et l'attitude de guerrier byzantin font étrangement ressortir les traits vieillis, la barbe et les cheveux blancs.

Fresques des catacombes; la basilique de Saint-Valentin. — Des fresques de ce temps, évidemment plus nombreuses que les mosaïques, rien ne nous est parvenu, sinon aux catacombes, restaurées et embellies, notamment par le pape Jean III (560-575), qui voulut y effacer la trace des ravages des Goths. Dans la petite catacombe de Generosa, située à l'emplacement de l'antique bois des Arvales, toute une paroi de *cubiculum* est ornée, au VIe siècle, d'une imposante image du Christ entouré de saints. Assis sur un trône bas et sans dossier, vêtu d'une ample robe et d'un manteau bleu sombre à bandes d'or, le Christ, dont le nimbe est barré de la croix, tient le livre fermé des Évangiles et bénit à la grecque (fig. 44). A ses côtés sont debout une sainte et trois saints : Viatrix, Simplicianus, Faustinianus et Rufinianus. Le jaune des manteaux et des auréoles s'efforce d'imiter l'or. Un paravent brun forme fond jusqu'aux épaules des cinq figures; les têtes se détachent sur le ciel bleu, où sont inscrits, de haut en bas, les cinq noms. Un large cadre rouge, entre deux bordures noires, enferme ce solennel tableau; et il faut noter l'abus de la teinte noire dont les auréoles sont cernées, tandis que les contours des vêtements s'accentuent d'un trait brunâtre.

Au cimetière de Calliste, la crypte de saint Corneille fut ornée, vers le même temps, par les soins de Jean III. Les figures des saints Corneille et Cyprien, Sixte II et Optat y sont peintes deux par deux, sur un fond de



FIG. 45. — SAINTE CÉCILE, LE CHRIST ET LE PAPE SAINT URBAIN.
FRESQUE DU CAVEAU DE SAINTE CÉCILE AU CIMETIÈRE DE CALLISTE.
(DE ROSSI, *R. S.*, II, pl. XVI).

ciel devenu noirâtre qui domine, comme dans la fresque de Generosa, une sorte de mur bas ou plutôt de paravent de couleur rouge. Debout, tonsurés et vêtus du pallium sacerdotal, les saints portent de la main gauche le livre des Évangiles et font de la droite le geste de bénédiction. Leurs auréoles sont énormes. Dans la crypte de sainte Cécile, tout auprès de la niche qui abritait le sarcophage de la sainte, son image fut peinte à fresque pour remplacer une mosaïque tombée en ruine. C'est une gracieuse et jeune figure nimbée, vêtue, sur une tunique blanche, d'une dalmatique de pourpre brodée de fleurs et enrichie de perles et de gemmes. Elle a dans les cheveux une couronne de perles et se tient debout, les bras étendus, parmi les roses du paradis. Plus tard, au-dessous de cette image, et dominant l'autel où la messe était célébrée, une niche ou abside minuscule fut décorée d'une image en buste du Christ, de proportions plus grandes que nature, auprès duquel se dresse la petite figure en pied de saint Urbain, l'évêque qui avait enseveli la sainte (fig. 45).

On peut attribuer au VIIe siècle, c'est-à-dire à la même époque que ces dernières fresques du cimetière de Calliste, les peintures de la petite basilique cimitériale de Saint-Valentin, sur la voie Flaminienne, aujourd'hui presque entièrement ruinées. Elles racontaient la vie de la Vierge et du Christ avec des détails tirés des Évangiles apocryphes, tels que la Guérison de l'accoucheuse Salomé, et le Bain de l'Enfant Jésus. La plus importante de ces fresques, pour l'iconographie chrétienne, est un grand Crucifix, jadis publié par Bosio. Jésus y paraît vêtu d'une longue tunique sans manches, les pieds cloués séparément. A droite et à gauche, sur le ciel, le soleil et la lune sont représentés comme dans les miniatures et les ivoires byzantins; la Vierge et saint Jean, debout au pied de la Croix, lèvent les mains vers Jésus. Au fond de la scène, comme dans le bas-relief de la porte de Sainte-Sabine, il y a un mur crénelé. Voilà, dans l'art chrétien romain, le premier exemple de l'image émouvante qui va désormais être proposée partout à l'adoration des fidèles; l'Homme de douleurs a déjà paru dans les églises d'Occident auprès du Roi de gloire, quand la persécution des iconoclastes chasse d'Orient en Italie les moines grecs peintres de Madones et de Crucifix.

L'ORATOIRE DE JEAN VII. — L'oratoire que le pape Jean VII (705-707) avait fait construire à l'entrée de l'extrême nef de droite de la basilique de Saint-Pierre, pour le dédier à la Vierge, disparut à la Renaissance, dans la barbare et lamentable destruction ordonnée par Bramante de tant de précieux témoins du christianisme primitif. Il était entièrement revêtu de mosaïques, dont les notes et les dessins de l'architecte Grimaldi nous permettent la reconstitution. Au-dessus de l'autel, l'abside, appuyée à deux colonnes torses ornées de pampres, montrait l'image de la Vierge

Mère, tenant dans ses bras l'Enfant, et trônant entre les apôtres Pierre et Paul. Une des parois se composait à la façon des retables byzantins, avec, au centre, un grand compartiment où l'on voyait la Vierge Reine, nimbée et diadémée, debout dans l'attitude orante sur un piédestal auprès duquel s'avançait le pape, couronné du nimbe carré, et tenant le modèle de sa chapelle. Ce panneau de mosaïque, divisé et restauré, existe encore; l'image de la Vierge est à Florence, dans l'église de Saint-Marc; l'image du pape Jean dans les cryptes Vaticanes. Autour du tableau central, des tableaux plus petits représentaient la vie du Christ; on y voyait l'Annonciation et la Visitation, la Nativité, le Bain de l'Enfant Jésus et la Guérison de Salomé, l'Annonciation aux bergers, l'Adoration des Mages, la Présentation au temple et le Baptême du Christ, les Guérisons de l'aveugle et de l'hémorroïsse, la Résurrection de Lazare, l'Entrée à Jérusalem et la Cène, le Crucifiement, la Descente aux limbes et la Visite des saintes femmes au tombeau. Parmi les fragments conservés de ce cycle d'illustrations, un seul a de l'importance: c'est la meilleure partie de la scène de l'Adoration des Mages, placée dans la sacristie de Sainte-Marie in Cosmedin (fig. 46). La Vierge, en robe violette et manteau bleu, assise sur un trône gemmé derrière lequel saint Joseph est debout, tient sur ses genoux l'Enfant Jésus, qui se penche vers la cassette remplie de pièces d'or apportée par un des rois mages (de ce roi mage il ne reste que les deux bras); un ange vêtu de blanc, aux ailes bleues et vertes, fait un geste d'accueil. Sur la seconde paroi étaient racontés, en six compartiments, l'Apostolat et la Passion de saint Pierre et de saint Paul : la Prédication de saint Pierre à Jérusalem, celle de saint Paul à Antioche, de nouveau celle de saint Pierre à Rome, la Dispute contre Simon le Magicien, la Chute de Simon, le Crucifiement de saint Pierre et la Décollation de saint Paul. Ce double cycle, à en juger par le fragment peu restauré de Sainte-Marie in Cosmedin, avait une certaine beauté; il dut longtemps servir de thème aux artistes de pauvre invention qui travaillèrent pour les papes; et lorsque Giotto vint à Rome décorer la basilique Vaticane, et qu'il peignit sur le retable du



Phot. Moscioni.

Fig. 46. — L'Adoration des Mages. Mosaïque conservée dans la sacristie de Sainte-Marie in Cosmedin.

maître-autel la mort et le triomphe des deux grands apôtres, peut-être chercha-t-il quelque motif à son inspiration dans l'oratoire du pape Jean VII.

Les fresques de Santa-Maria Antiqua. Fresques et mosaïques du viiie siècle. — C'est sous le règne de Jean VII et de ses successeurs immédiats que fut exécutée l'importante décoration à fresque de la basilique de Santa-Maria Antiqua, si heureusement retrouvée, en 1900, dans les fouilles qui suivirent, au pied du Palatin, la démolition d'une église insignifiante, Sainte-Marie-Libératrice. La basilique remise en lumière, déjà entrevue lors d'une fouille partielle en 1702, est entièrement revêtue de fresques, accompagnées d'inscriptions tantôt latines et tantôt grecques, dont les plus récentes peuvent être datées du ixe siècle et en recouvrent d'autres plus anciennes.

Sur la paroi de droite du vaste atrium, saint Pierre présente à la Vierge le pape qui a ordonné la peinture, car il porte le nimbe carré réservé aux vivants ; il est très vraisemblable, à en juger par l'inscription presque effacée, qu'il s'agit d'Étienne III (752-757). A l'intérieur de la basilique il y avait des mosaïques qui ont disparu, un pavement de marbre, dont il ne subsiste qu'une faible partie, mais aussi, et partout, des peintures, les plus précieuses que l'on puisse imaginer pour l'histoire de l'art chrétien, si pauvre en monuments avant l'époque carolingienne. Il faut noter tout d'abord, sur un pilastre qui sépare la nef centrale du bas côté de gauche, une très intéressante image du Christ aux limbes. Jésus, dans un élan rapide, se penche vers Adam qu'il attire, et appuie le pied sur la tête de l'Orcus accroupi. C'est la première fois que la petite figure de nègre qui représente dans les miniatures des psautiers grecs et du Cosmas Indicopleustès la mort, l'enfer ou le démon, se rencontre dans une fresque italienne. Dans la niche de la grande abside, entre deux images du tétramorphe byzantin (séraphin aux quatre têtes nimbées réunissant les symboles des Évangélistes), apparaît le Sauveur triomphant, debout, tenant le livre des Évangiles et bénissant selon le rite grec ; il est barbu et couronné du nimbe croisé. A sa droite s'avance le pape Paul Ier (757-767). Il a, comme son prédécesseur Étienne III, le nimbe carré ; il porte la tonsure et une barbe courte. D'autres papes et des saints sont représentés aux côtés de la niche. Au-dessus, et malheureusement presque détruite, était l'image du Crucifix adorée par les chérubins et les anges ; deux grands cartels rouges, dont un seul demeure visible, portaient, en lettres blanches, les textes grecs des prophéties relatives à la Passion, et deux processions d'hommes et de femmes venaient de droite et de gauche pour adorer le Rédempteur en croix. Des médaillons de saints, des inscriptions portées par des prophètes, puis une imitation de compartiments de

mosaïque complètent le décor de la paroi du fond et se continuent sur les côtés du chœur, où de faibles restes de tableaux évangéliques (l'Épiphanie, la Montée au Calvaire) font songer aux compositions ordonnées par Jean VII dans la basilique Vaticane.

L'oratoire à gauche de l'abside fut achevé, sous le règne du pape Zacharie (741-752), dont il renferme le portrait, par les soins d'un certain Théodotus, administrateur de la diaconie de Santa-Maria Antiqua; et ce Théodotus, qui s'est fait peindre offrant à la Vierge le modèle de son oratoire, porte lui aussi le nimbe carré; dans une fresque voisine, il apparaît accompagné de sa femme et de ses deux enfants. La peinture la plus notable est un Crucifiement composé selon les données byzantines, avec les figures du soleil et de la lune, la Vierge et saint Jean debout aux côtés de la Croix, et les deux soldats dont l'un abreuve le Christ et l'autre lui perce le côté de sa lance (fig. 47). C'est, plus sommairement, la composition de l'Évangile syriaque de Rabula, dont il sera parlé plus loin. Sur les parois latérales sont racontés par le menu les épisodes de la Passion de sainte Juliette et de son fils Quiricus, titulaires de la chapelle; des inscriptions latines accompagnent chaque tableau.



Phot. Moscioni.

Fig. 47. — Le Crucifiement.
Fresque de l'église de Santa-Maria Antiqua.

Les fresques très endommagées de l'oratoire de droite représentent uniquement des saints grecs.

Les deux parois des nefs latérales sont couvertes de peintures, assez bien conservées du côté gauche, où l'on voit Jésus triomphant assis dans un trône vers lequel s'avancent deux processions de saints, les uns latins, les autres grecs; leurs noms sont inscrits en lignes verticales, dans l'une et l'autre langue, sur fond d'azur. Au-dessus, toute une série de tableaux, expliqués par des légendes latines, raconte l'histoire de Joseph. Sur la paroi opposée, une niche est décorée de trois images de saintes femmes dont chacune tient un enfant dans ses bras; c'est la Vierge entre sainte Anne et sainte Élisabeth.

Tel est, en ses grandes lignes, le décor de cette église, où, pendant plus d'un demi-siècle, les papes ont voulu que leurs noms et leurs portraits fussent attachés. Nulle part les traditions byzantines ne s'enchevêtrent plus intimement aux traditions romaines, en dépit de tout persistantes et vivaces. Malgré les dommages nombreux déjà subis par les peintures, dommages qui vont trop rapidement s'accroître, on comprend l'immense importance de la découverte de Santa-Maria Antiqua pour l'histoire de l'Église et l'histoire de l'art.

En même temps que la vieille basilique, l'on exhumait aussi, dans son voisinage immédiat, une chapelle dédiée, au VIe siècle, aux quarante soldats martyrs de Sébaste; la décoration peinte de l'abside les représente plongés à mi-corps dans l'eau glacée, tandis que l'un d'eux, le seul apostat, va rejoindre, pour sacrifier, les gardes qui l'attendent.

Les quelques peintures de l'oratoire de Sainte-Silvie, retrouvé sous le pavement de l'église de Saint-Sabas, les images de la Vierge et de saintes qui subsistent dans les cryptes des Saints-Cosme-et-Damien et de Saint-Martin-aux-Monts appartiennent aussi, semble-t-il, à la belle floraison de la fresque romaine au VIIIe siècle.

Cependant la mosaïque n'était point délaissée; mais rien ne nous est connu des travaux que firent exécuter au Latran les papes Grégoire II, Grégoire III, Zacharie et Paul Ier. Des fouilles commencées en 1899 au-dessous de l'oratoire de Saint-Laurent, ou Sancta Sanctorum, ont mis à jour quelques peintures, restes probables du décor d'une bibliothèque, parmi lesquelles une figure de saint Augustin, d'assez beau style, que commente un distique latin. Nous savons par le Liber Pontificalis que le pape Zacharie avait fait décorer un triclinium du Latran de peintures représentant les diverses régions de la terre, avec des explications métriques; on peut supposer que les fresques retrouvées récemment faisaient partie d'un ensemble analogue. Paul Ier avait fait placer sur la façade de l'oratoire de Sainte-Marie in Turri, qui précédait l'atrium de la basilique Vaticane, une mosaïque où des anges soutenaient dans les airs un cercle étoilé avec l'image du Christ assis et bénissant; plus bas quatre saints levaient leurs couronnes vers le ciel. Adrien Ier ordonna pour l'abside de Saint-Théodore, proche du Palatin, une mosaïque assez banale, qui reproduit fidèlement la figure du Christ assis sur le globe étoilé du monde représentée cent ans plus tôt à Saint-Laurent-hors-les-Murs : saint Pierre et saint Paul conduisent au Christ saint Théodore et un autre saint, tous deux vêtus de somptueux manteaux à fleurs d'or.

Mosaiques et fresques du IXe siècle. — La Renaissance carolingienne, si active et féconde hors de l'Italie, ne réussit pas à enrayer la rapide décadence de l'art romain; il n'y a plus d'artistes à Rome. Léon III

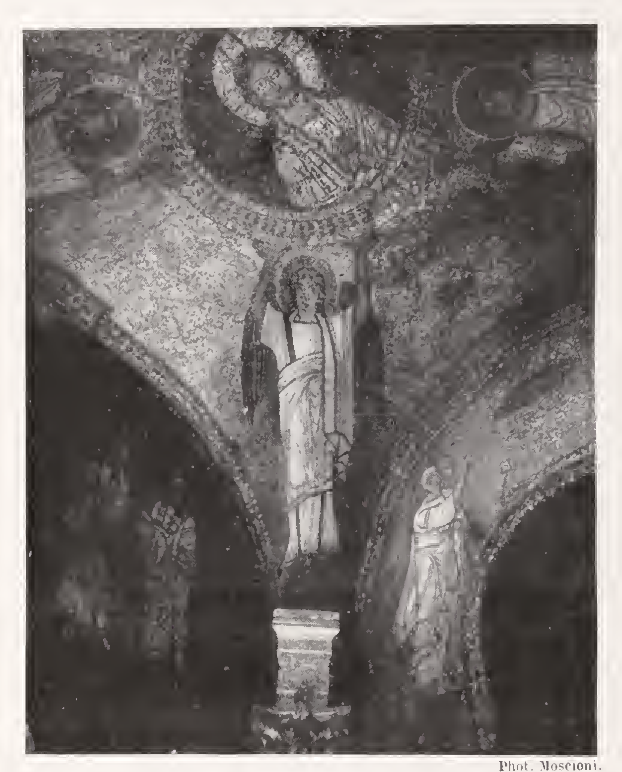
et Pascal I[er], qui construisirent et restaurèrent un si grand nombre d'églises, et les remplirent des riches étoffes et des pièces d'orfèvrerie achetées à Byzance, furent impuissants à découvrir des mosaïstes et des peintres qui ne fussent pas des copistes médiocres. Les mosaïstes ne savent plus dessiner des figures vues de face, ni les grouper; et comment leur demander l'exactitude des portraits? Le pape Pascal, qui est représenté dans trois mosaïques, à Sainte-Praxède, à Sainte-Cécile, à Sainte-Marie in Domnica, l'est chaque fois sous des traits différents. Vers l'an 800, et sans doute à l'occasion de la venue de Charlemagne et de son couronnement solennel dans la basilique Vaticane, Léon III (795-816) fit construire au palais de Latran et décorer de mosaïques deux grands *triclinia*. Dans l'abside du premier étaient représentés le Christ et la Vierge entourés des apôtres et de saints; au-dessus était la Jérusalem céleste, avec des anges et les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse. De l'abside du second *triclinium* nous avons une idée précise par la copie, aussi lourde que minutieuse, que Benoît XIV, au XVIII[e] siècle, fit placer en face du Latran, lors de la reconstruction totale de ce palais. L'œuvre était destinée à glorifier l'alliance conclue par Charlemagne entre l'Empire d'Occident et le Saint-Siège. La composition en est singulière, rassemblant trois scènes distinctes en un espace étroit. Au centre, le Christ est debout parmi les apôtres maladroitement serrés; à gauche, c'est encore le Christ qui apparaît assis sur un trône, donnant les clefs au pape Silvestre et le *labarum* à Constantin, tandis qu'à droite saint Pierre donne à Léon III l'étole papale et à Charlemagne un étendard; le pape et l'empereur ont le nimbe carré. Deux têtes d'apôtres, les seuls restes de la mosaïque primitive qui subsistent au musée chrétien du Vatican, témoignent encore de quelque science des proportions et du modelé. Il n'en est plus de même d'une autre mosaïque, exécutée cependant aussi sous le pontificat de Léon III, dans l'église des Saints-Nérée-et-Achillée, où elle revêt l'arc de l'abside, la grande mosaïque absidale n'existant plus. La Transfiguration y est représentée comme dans les



Phot. Moscioni.

FIG. 48. — Fragment de la mosaïque du grand arc de Sainte-Praxède.

miniatures grecques : le Christ, en vêtements blancs, surgit dans une gloire ovale qui se détache sur un ciel bleu semé de nuages rouges et blancs ; Élie et Moïse sont debout à ses côtés, et les trois apôtres se prosternent ou plutôt rampent sur le sol dans l'attitude prescrite par le cérémonial byzantin. A gauche est l'Annonciation, à droite la Vierge Mère accompagnée d'un ange. La mosaïque absidale de Sainte-Suzanne *inter duas lauros* n'existe plus. Elle reproduisait la formule habituelle : à droite du Christ étaient la Vierge, saint Pierre, sainte Suzanne et Léon III portant le modèle de l'église ; à gauche, saint Paul, le pape Caius et saint Gabinus, parents de sainte Suzanne, enfin l'empereur Charlemagne, couronné, comme le pape, du nimbe carré.



Phot. Moscioni.

Fig. 49. — Détail de la voûte de la chapelle de Saint-Zénon. (Église de Sainte-Praxède).

Le véritable type de la mosaïque absidale avait été créé au VIe siècle dans la basilique des Saints-Cosme-et-Damien ; les mosaïstes du IXe siècle l'ont bien compris, et ils se sont efforcés à le reproduire de leur mieux, avec les modifications indispensables. C'est dans l'abside de Sainte-Praxède que cette copie est la moins maladroite ; il semble que l'abondance et l'éclat de l'or y veuille faire excuser la maigreur et l'incertitude du dessin (fig. 48). Les deux sœurs Praxède et Pudentienne, comme il est nécessaire, remplacent les deux frères Cosme et Damien ; le pape Pascal est substitué à Félix IV, et saint Zénon à saint Théodore. D'ailleurs même nombre et même attitude des personnages, même encadrement de palmiers, mêmes agneaux sortant des deux villes mystiques. La mosaïque du grand arc, non moins soigneusement imitée de l'œuvre du VIe siècle, n'a d'autre intérêt pour nous que de n'avoir pas été mutilée. Les symboles des Évangélistes, et surtout les deux groupes des

vingt-quatre vieillards, sont ici entièrement représentés; mais, dans ces groupes, un détail du dessin suffira à faire juger l'imbécillité de l'artiste : pour remplir l'espace qui va s'élargissant dans la courbure de l'arc, il n'a rien trouvé de mieux que d'allonger démesurément les bras des figures supérieures.

L'arc triomphal, original ou non (peut-être une copie des mosaïques qui ornaient le premier *triclinium* de Léon III), apporte dans l'iconographie romaine un élément décoratif et symbolique de grande importance, l'image de la Jérusalem céleste, selon la description de l'Apocalypse, au chapitre XXI. Au sommet de l'arc est figurée une large enceinte, percée à



Phot. Anderson.

FIG. 50. — Mosaïque absidale de Sainte-Marie in Domnica.

droite et à gauche d'une porte, et tout incrustée d'or. « Cette muraille était bâtie de jaspe, et la ville était d'un or pur, semblable à du verre très clair. Et les fondements de la muraille de la ville étaient ornés de toutes sortes de pierres précieuses. » Dans cette enceinte on distingue, au centre, le Christ vêtu de pourpre et d'or, qui bénit, entre deux anges; en avant, les douze apôtres, avec la Vierge, le Précurseur et sainte Praxède; près des portes, Isaïe et Jérémie. Il faut noter le luxe oriental du costume de sainte Praxède, titulaire de l'église, contrastant avec la simplicité de la Vierge, vêtue d'une robe jaune et d'un manteau noir. Hors de l'enceinte, plusieurs groupes d'hommes et de femmes — ce sont les cent quarante-quatre mille élus — sans nimbes, mais tenant des palmes ou des couronnes et tendant les bras vers la Jérusalem désirée, s'approchent des portes que gardent quatre anges avec les apôtres Pierre

et Paul. Sur le ciel d'or flottent de petits nuages blancs et pourprés.

L'effort du mosaïste a été visiblement énorme pour grouper tant de petites figures dans une action commune et leur donner une harmonie réelle malgré la gaucherie des attitudes et les défauts de la perspective. L'œuvre fait honneur, en somme, à l'art byzantin implanté à Rome, car il ne reste rien à Sainte-Praxède des traditions latines; et, mieux encore que l'abside et l'arc triomphal, la chapelle de Saint-Zénon, qui s'ouvre dans la nef droite de la basilique, semble provenir de quelque église de Constantinople.

Cette chapelle est entièrement revêtue de mosaïques à fond d'or. Sur la façade se déploient deux zones de médaillons où sont représentés en buste la Vierge et l'Enfant au milieu de deux saints (Zénon et Valentin) et de huit saintes, et le Christ bénissant au milieu des apôtres; deux médaillons plus grands, en dehors de ces zones, représentent peut-être Élie et le Précurseur. A l'intérieur, de nombreuses figures de saints et de saintes, en pied ou en buste, avec les images du trône céleste, de la Vierge Mère, de l'Agneau debout sur la montagne aux quatre fleuves, de la Transfiguration et de la Descente aux limbes, soutiennent une voûte charmante où quatre anges, sortes de cariatides blanches et sveltes, portent de leurs bras nus le médaillon du Christ (fig. 49). On retrouve en cette voûte le souvenir simplifié d'une des plus délicates mosaïques de Saint-Vital de Ravenne.

La mosaïque absidale de Sainte-Cécile reproduit fidèlement celle de Sainte-Praxède, avec le seul changement de la sainte titulaire; sur l'arc de la tribune étaient les images, aujourd'hui détruites, des vingt-quatre vieillards et de la Vierge Mère trônant entre deux anges; une théorie de vierges portant des couronnes, comme à Saint-Apollinaire-Neuf de Ravenne, s'avançait vers la Reine du ciel, parmi les palmiers, sur le gazon fleuri où s'élevaient les cités mystiques.

A Sainte-Marie in Domnica, les mêmes mosaïstes ont peut-être innové (fig. 50). L'abside est encadrée, comme celles de Sainte-Praxède et de Sainte-Cécile, par deux longues tiges de lis fleuries qui sortent de deux vases et soutiennent à leur sommet le monogramme du pape Pascal. Une grande figure de la Vierge assise sur un trône, et portant sur ses genoux l'Enfant qui bénit, est entourée de nombreux anges aux vêtements blancs dont les auréoles se succèdent à perte de vue sur le fond d'or. Giotto et Fra Angelico lui-même useront de ce moyen élémentaire de donner l'illusion d'une multitude infinie. Ce n'est pas la première fois que la Vierge occupe dans une œuvre byzantine la place d'honneur réservée au Christ, mais jamais encore les anges n'avaient suffi à peupler une abside, à l'exclusion des apôtres et des saints; la mosaïque de Sainte-Marie in Domnica, malgré son exécution technique lamentable,

semble ainsi préparer quelques-uns des plus délicats chefs-d'œuvre du moyen âge. Aux pieds de la Vierge, le pape est agenouillé sur une marche du trône; deux prophètes, l'un barbu, l'autre imberbe, Isaïe peut-être et Jérémie, sont représentés sur la paroi extérieure de l'arc, et, plus haut, les douze apôtres s'avancent vers le Christ assis dans une gloire.

L'abside de Saint-Marc, décorée sous le pontificat de Grégoire IV (827-844), reproduit une dernière fois, avec de nouvelles figures de saints, la composition des Saints-Cosme-et-Damien, ou plutôt de Sainte-Praxède ; les figures en sont misérables, et l'artiste a eu l'étrange idée (inspirée, semble-t-il, des ivoires byzantins) de les isoler debout sur des socles où leurs noms sont inscrits. Sur l'arc extérieur sont les grandes figures des apôtres Pierre et Paul, et, en cinq médaillons, le buste du Christ parmi les symboles des Évangélistes.



Phot. Parker.

Fig. 51. — Crucifix peint à fresque dans l'église souterraine de Saint-Clément.

Léon IV (847-855) fait décorer l'abside de San Martino ai Monti, Benoît III (855-858), celle de Sainte-Marie du Transtévère; ces mosaïques ont disparu, la dernière sous un travail du XIIIe siècle. A Sainte-Marie in Cosmedin, Nicolas Ier donne les peintures qui recouvrent l'arc de la tribune, et qu'une restauration récente a heureusement dégagées de la chaux qui les cachait, le Christ en gloire au milieu des anges.

Dans la basilique Vaticane, le pape Formose (891-896) entreprend un décor plus considérable : il restaure toute la nef, où devaient paraître les traces des ravages des Sarrasins qui, cinquante ans auparavant, avaient envahi et saccagé le Transtévère; il y fait peindre, ou plutôt renouveler, un cycle important de fresques, toute une Bible en images, peut-être inspirées des miniatures carolingiennes; ce sont ces histoires de l'Ancien et du Nouveau Testament que nous retrouverons au XIIe siècle dans la nef de Monreale, au XIIIe dans celle d'Assise. On y voyait des scènes du

Déluge, la Construction de l'Arche, l'entrée et la sortie des animaux conduits par Noé, l'histoire du Sacrifice d'Abraham, les histoires de Moïse et de la Sortie d'Égypte, puis, dans la série évangélique, le Baptême du Christ, la Résurrection de Lazare, le Crucifiement, l'Apparition de Jésus aux apôtres. La restauration, par les soins de Serge III, en 907, de la basilique du Latran, dont toute la nef s'était écroulée, entraîna aussi, semble-t-il, la mise en œuvre d'une importante série de mosaïques, les dernières dont il soit fait mention dans les années sinistres qui avoisinent l'an mille.

Fresques des catacombes et de Saint-Clément de Rome; la fresque romaine du viiie jusqu'au xiie siècle. — La mosaïque, par ses difficultés d'exécution, sa technique toute spéciale, est restée depuis le vi^e siècle aux mains d'artistes byzantins, appelés la plupart du temps à Rome par des papes eux-mêmes d'origine grecque ou syrienne; mais la peinture semble dans une dépendance moins étroite de l'Orient; peu à peu le courant latin, qui n'a jamais entièrement tari, va reprendre quelque force. Tout contre la petite basilique dédiée au martyr Silanus, l'un des fils de sainte Félicité, découverte en 1885 sur la voie Salaria, apparaissent les restes d'une fresque du viiie siècle, consacrée à la glorification de la sainte et de ses fils; les huit figures sont debout, la couronne céleste flottant au-dessus de leurs nimbes, près desquels leurs noms sont inscrits en ligne horizontale; le buste du Christ plane dans les airs. L'œuvre, dans son exécution grossière, garde encore un caractère latin; elle s'inspire évidemment de la décoration d'un petit oratoire du ve siècle, mis à jour, en 1812, non loin des thermes de Titus, et dont la ruine est infiniment regrettable. Dans l'abside, le Christ, barbu, surgissant des nues, tenait une couronne au-dessus de la sainte debout parmi ses fils, qu'elle dépassait de la taille. Deux palmiers encadraient la scène, complétée, selon l'usage des mosaïques, par une frise où l'on voyait l'Agneau sur la montagne, et les douze brebis sortant des villes mystiques pour aller boire aux sources du salut.

Dans les fresques du viiie et du ixe siècle conservées au cimetière de Pontien, sur la voie de Porto, l'élément grec prédomine. Une tête de Christ, peinte à la voûte du grand escalier, et d'apparence encore naturelle et vivante sous ses traits rudes et barbus, porte l'inscription : *De donis Dei Gaudiosus fecit*. L'escalier conduit à un petit baptistère creusé dans le tuf, dont la paroi de fond est ornée d'un Baptême du Christ, au-dessous duquel, dans une niche cintrée, est peinte la croix gemmée surgissant d'une touffe de lis, et portant à ses bras deux flambeaux allumés, ainsi que l'alpha et l'oméga suspendus à des chaînes. Sur la paroi de gauche sont debout quatre saints que désignent des inscriptions. Le Christ barbu,

vêtu d'une dalmatique, sort à mi-corps d'un nuage, et de ses deux bras étendus pose deux couronnes sur la tête des martyrs Abdon et Sennen, coiffés du bonnet persan, qui se tournent à demi de son côté avec un geste d'adoration; saint Vincent et saint Milix ont l'attitude orante, le premier vêtu de la longue étole des diacres, le second d'une tunique et d'une chlamyde. Une autre tête de Christ, de dimensions supérieures à la première, de style plus régulier et plus banal, est peinte au bas de l'escalier, proche du baptistère. Un couloir de la petite catacombe conduit à une galerie plus large au fond de laquelle on voit les trois figures des saints Marcellin, Pollion et Pierre, et, à droite, une croix gemmée entre les saints Miles et Pygmenius.



Fig. 52. — L'Ascension. Fresque de l'église souterraine de Saint-Clément.

(*Revue archéologique*, 1872.)

Les fresques du cimetière de Pontien sont les dernières des catacombes. Déjà, en 756, les affreux ravages de l'invasion lombarde avaient décidé le pape Paul Ier à ouvrir les tombeaux illustres et à distribuer aux grandes basiliques les ossements des martyrs. Les essais de restauration qui suivirent furent vains et une inscription conservée dans l'église de Sainte-Praxède atteste que Paul Ier transporta, le 20 juillet 817, deux mille trois cents corps à Rome. Alors commencent l'oubli et la solitude qui dureront jusqu'à la Renaissance.

Une longue période de l'histoire de la peinture italienne, du IXe siècle jusqu'à la fin du XIe, se résume dans les fresques nombreuses, de mains et d'époques diverses, qui ornent les murs de la basilique souterraine de Saint-Clément, au-dessus de laquelle Pascal II, au commencement du XIIe siècle, fit construire l'église actuelle. La vieille basilique fut retrouvée en 1858, avec ses fresques en partie intactes. Les plus anciennes paraissent remonter au pontificat de Léon IV (847-855). C'est une série de tableaux de la vie du Christ, d'exécution très grossière, mais intéressants par leur rudesse même et l'effort de vie qu'ils représentent, si l'on en compare les figures à celles de la mosaïque absidale de Saint-Marc, de quelques années plus ancienne. Les Noces de Cana, le Crucifiement, les Saintes Femmes au Tombeau, la Descente aux limbes, enfin l'Ascen-

sion sont représentés en des compartiments d'inégale grandeur. Le Crucifiement est presque identique de composition à celui de la catacombe de Saint-Valentin (fig. 51). Le Tombeau du Christ, au seuil duquel est assis l'ange qui accueille les Saintes Femmes, est un caveau à porte cintrée, où pend une lampe. L'Ascension est ordonnée sur un assez large espace avec la plus grande symétrie (fig. 52). Le Christ apparaît assis dans une gloire et emporté par les anges; plus bas, debout sur un monticule dont un dégât de la fresque empêche de distinguer la forme, la Vierge orante lève les yeux vers son Fils. Plus bas encore, les douze apôtres s'agitent avec des regards et des gestes d'épouvante; l'un d'eux cache sa figure entre ses mains; deux autres, qui se font exactement équilibre aux côtés de la Vierge, lèvent un bras vers le ciel. Saint Pierre et saint Paul, au pied du tertre, sont très reconnaissables. A droite et à gauche du tableau, deux figures plus grandes sont debout, saint Vitus et le pape Léon IV, que caractérise le nimbe carré et l'inscription : *sanctissimus dom Leo qrt PP. romanus.* Cette recherche de l'originalité dans l'exagération des mouvements, ces violences d'expression des visages, ces efforts d'un latinisme barbare font place, cent ans plus tard, à la sérénité des images byzantines. Sur une paroi de l'atrium primitif de la basilique, le Christ, debout sur un marchepied d'orfèvrerie et bénissant à la grecque, accueille les saints Cyrille et Méthode, agenouillés à ses côtés, que lui présentent saint André et saint Clément, assistés des archanges Michel et Gabriel. Il est intéressant de comparer à la Descente aux limbes du IXe siècle une seconde interprétation du même sujet, purement byzantine cette fois, placée à l'autre extrémité de la nef, tout contre le chœur. Dans les deux tableaux, le mouvement du Christ est le même : enveloppé d'une gloire ovale dont l'artiste byzantin complique l'ornement, il s'incline vers Adam et lui prend la main. Dans le tableau latin, Adam se soulève comme éveillé d'un profond sommeil, tandis qu'Ève, debout auprès de lui, tend les deux mains vers le Rédempteur. Dans le tableau byzantin, Adam est debout, mais le démon, sur lequel marche le Christ vainqueur, se retourne en vomissant un jet de flamme et retient le patriarche par un pied (c'est la composition que nous avons déjà vue aux murs de Santa-Maria Antiqua).

Contemporaines de ces dernières fresques, les images malheureusement fort détériorées dont on distingue l'ordonnance symétrique sur la muraille de droite de la nef ne manquent pas d'une certaine grandeur. Ces fresques, qui devaient dominer un autel, sont agencées comme les diverses pièces d'un retable byzantin. Au milieu, dans un cadre cintré, la Vierge Mère est assise sur un trône somptueux (fig. 53). Elle est vêtue en impératrice d'Orient, coiffée d'un diadème à pendeloques de perles, ayant au cou un collier de perles à rangs nombreux. Sa main droite était levée

comme pour une proclamation (de ce côté la fresque est ruinée); sa main gauche soutient un des pieds de l'Enfant qui porte un *volumen*. Au-dessus, un grand médaillon rond montre le buste juvénile du Christ ; à droite et à gauche sont les têtes nimbées des saintes Catherine d'Alexandrie et Euphémie de Chalcédoine. Plus bas, une couche de stuc plus ancien laisse voir deux scènes bibliques : Abraham levant le glaive et l'ange debout auprès d'Isaac, lointains souvenirs de l'art des catacombes ; à la même série appartenait l'image de Daniel entre les lions que l'on voit sur la paroi gauche de la nef centrale.



Phot. Parker.

Fig. 55. — Madone peinte à fresque dans l'église souterraine de Saint-Clément.

Un oratoire qui fait partie de la demeure des saints Jean et Paul, devenue crypte de la basilique, est orné de peintures analogues à celles de Saint-Clément, que l'on a datées du IXe siècle, mais qu'il est permis de croire plus tardives. Le Crucifiement y est représenté avec des détails nouveaux : sainte Madeleine soutient de ses bras la Vierge éplorée, et les bustes des quatre Évangélistes (ou des prophètes) apparaissent au-dessus des bras de la Croix. Jésus regarde sa Mère et semble lui parler. Auprès de cette fresque en apparaissent d'autres très détériorées : la scène des Vêtements tirés au sort (trois soldats sont assis devant la robe du Christ), l'image du Christ dormant, le menton appuyé sur une main, dans le Tombeau ; enfin un petit fragment de la Descente aux limbes. Au fond de l'oratoire, une grande fresque montre le Sauveur debout entre les archanges Michel et Gabriel ; il bénit et tient un parchemin où on lit : *Lux ego sum mundi, nutu qui cuncta creavi*. Les restes de la figure de saint Paul, à droite de la composition, devaient faire pendant à la figure de saint Jean, qui a entièrement disparu.

Vers la fin du Xe siècle, une petite église construite aux flancs du Palatin, Sainte-Marie in Pallaria, que l'on appelle aujourd'hui San Bastianello, fut ornée, dans la conque de l'abside et sur l'arc triomphal, de fresques qui reproduisent les classiques compositions des Saints-Cosme-et-Damien; plus bas, au-dessous de la zone étroite renfermant l'Agneau divin et les douze brebis, quatre saintes portent leurs couronnes vers la

Vierge orante, qu'accompagnent deux archanges; solennelle composition qui rappelle l'art de Ravenne, et que nous allons revoir plus développée à Saint-Élie de Népi. Il y avait aussi, dans la nef de San Bastianello, des compartiments de fresques représentant des légendes de saints et des scènes de l'Évangile. Ils ont disparu au XVIIe siècle; mais les dessins qui en ont été conservés (à la Bibliothèque Vaticane) nous font songer à d'autres peintures encore existantes, quoique si cruellement retouchées qu'il est devenu à peu près impossible d'en apprécier l'exécution. Elles décorent, près de Rome, la petite église de Saint-Urbain alla Caffarella. Un grand Crucifiement, au-dessus de la porte d'entrée, fait pendant au Christ en gloire, à l'abside; des scènes de la Passion du Christ, de la vie de saint Urbain, de sainte Cécile et d'autres saints, couvrent les murs. La signature *BONIZZO. FRT. A. XPI. MXI*, au pied du Crucifix, a été renouvelée. Il faut noter que le Christ en croix n'est plus vêtu de la longue tunique qu'il porte encore dans la fresque des Saints-Jean-et-Paul, mais seulement, comme on le verra désormais, d'un linge qui enveloppe les flancs. L'usage des églises byzantines de représenter le Crucifix au-dessus de la porte d'entrée semble appliqué ici pour la première fois dans une église romaine.

Dans la province, comme à Rome même, les réminiscences grecques continuent à lutter contre les traditions locales et les efforts individuels. A Saint-Élie de Népi, aux Xe et XIe siècles, il semble bien que le byzantinisme l'emporte encore, malgré la signature toute romaine des peintres : *Johannes Stephanus fratres pictores romani, et Nicolaus nepos Johannis*. Ces peintres romains, Jean et Étienne, et Nicolas, neveu de Jean, ont appris leur métier de peintres grecs. C'est la technique grecque qui use de ces préparations vertes, sur lesquelles sont posées les lumières jaunes et rouges et les ombres brunes ou bleues; les contours sont cernés de traits pesants, le modelé indiqué par des lignes raides et anguleuses. Mais la distribution des figures, leur sens décoratif demeurent d'un grand effet, comme il sied à des œuvres issues de l'art des mosaïstes. Encore une fois, la mosaïque des Saints-Cosme-et-Damien a été imitée par les peintres de Népi (elle l'est également, et toujours vers la même époque, dans l'abside de San Silvestro, à Tivoli). La figure du Christ, maigre et longue, semble, comme celle des saints, toucher le sol du bout des pieds. Saint Pierre et saint Paul sont suivis de Moïse et d'Élie, ce dernier en costume de guerrier. Dans la zone inférieure, un médaillon enferme l'Agneau nimbé dont le sang coule dans un calice; une inscription explique la peinture; et des palmiers encadrent les douze brebis qui sortent des villes mystiques. Plus bas encore, la Vierge Reine, avec l'Enfant dans ses bras, est assise sur les coussins brodés d'un trône, entre deux archanges qui, pareils à ceux de San Bastianello, tiennent dans leurs mains le laba-

rum et le globe du monde, et huit saintes aux riches costumes, coiffées de diadèmes d'où pendent des rangs de perles, et portant encore des couronnes d'orfèvrerie sur leurs mains voilées. L'arc de la tribune reproduit le décor des Saints-Cosme-et-Damien et de Sainte-Praxède; mais les vingt-quatre vieillards, aux deux côtés de l'abside, tendent vers le Christ des calices au lieu de couronnes. Sur les parois de la nef, les prophètes et les saints, comme à Saint-Apollinaire-Neuf de Ravenne, tiennent en main le rouleau des Écritures, et des compositions inspirées des miniatures grecques commentent, par des figures nouvelles pour des yeux italiens, les scènes de l'Apocalypse. On y reconnaît saint Jean prosterné devant l'apparition rayonnante du Christ, les hommes qui soufflent dans des trompettes et l'ange qui plane sur les eaux, les quatre cavaliers, le combat des anges contre le dragon. Ce sont ces mêmes compositions, plus dramatiques et d'un art plus fort, que nous rencontrerons, deux siècles plus tard, au chœur de la basilique haute d'Assise.

Dès les premières années qui suivent l'an mille, on devine l'éclosion prochaine d'œuvres vigoureuses et la renaissance du génie latin. C'est aux moines bénédictins qu'est dû ce renouveau de la peinture romaine, sous la tutelle byzantine. Non qu'au berceau même de l'ordre de saint Benoît, au monastère de Subiaco, l'on puisse trouver des restes importants d'une décoration primitive, qui a disparu sous les fresques postérieures. Cependant il faut citer une Madone de caractère barbare, se rattachant encore à l'iconographie des catacombes, et dont la peinture remonte sans doute à l'époque carolingienne. Deux saints juvéniles et imberbes, qui lui font cortège, acclament de la main l'Enfant assis sur ses genoux. Auprès des ouvriers fidèles aux vieilles traditions latines, les moines décorateurs venus du Mont Cassin portaient au delà de Rome les habitudes d'art de l'Italie du Sud. Saint-Pierre de Ferentillo, comme Saint-Élie de Népi, est une des abbayes qui ont essaimé de Subiaco, celle-ci plus loin que l'autre, en pleine Ombrie, dans la vallée rocheuse de la Nera. La nef en est ornée de compositions le plus souvent conformes aux préceptes byzantins, d'ailleurs fort détériorées et en partie recouvertes de chaux ou de peintures plus récentes; à gauche sont les histoires de l'Ancien Testament; à droite, celles du Nouveau. La Création d'Adam annonce, cent ans plus tôt, la mosaïque analogue de Monreale. Un élément des plus curieux du décor est, à la base de la voûte, une frise représentant un ruisseau où nagent des poissons; ce ruisseau est barré, à intervalles réguliers, par des cages ouvertes d'où s'élancent des colombes. A droite de l'abside, une Vierge trônante, plus grande que nature, tient sur ses genoux l'Enfant qu'adore un abbé mitré vêtu d'un riche pluvial de soie brochée pourpre; deux anges sont debout à ses côtés.

L'église d'un petit village ignoré de la Sabine, Rignano Flaminio, a l'honneur de posséder la dernière copie de l'illustre composition absidale des Saints-Cosme-et-Damien. Les peintures de l'abside ont été remplacées par un décor plus récent ; mais, au bas de l'arc de la tribune, les vingt-quatre vieillards tendent toujours leurs couronnes, et, dans la zone triangulaire que termine le toit, l'Agneau divin, debout dans un médaillon, est entouré des symboles des Évangélistes, tandis que, plus bas, un buste colossal du Christ apparaît au milieu des sept candélabres, adoré par deux séraphins et par une foule d'anges aux tuniques blanches ourlées d'or et de perles. La peinture, de ton verdâtre, a beaucoup souffert de l'humidité.

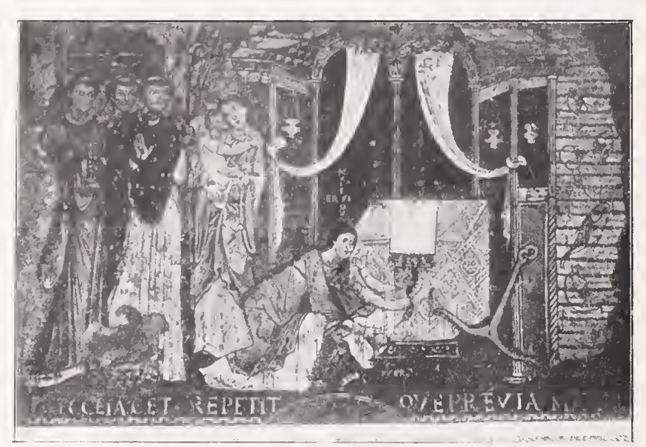


Fig. 54. — Miracle d'un enfant sauvé des eaux. Fresque de la basilique souterraine de Saint-Clément.
(*Revue archéologique*, 1873.)

Il faut retourner dans la basilique souterraine de Saint-Clément pour découvrir les progrès rapides et inattendus de l'art italien, un premier essai de complète émancipation de la tyrannie byzantine, une compréhension des sentiments et des gestes vive et dégagée de toute formule. Quatre grandes fresques votives narrent avec beaucoup d'aisance et de clarté des épisodes hagiographiques assez compliqués. Des inscriptions les expliquent et nomment les donateurs. Deux de ces fresques ont été offertes à la basilique, « par amour du bienheureux Clément et pour le salut de son âme », par un Beno de Rapiza, qu'un document des archives du Vatican nous fait connaître comme habitant, en 1080, le quartier de Saint-Clément. Elles sont consacrées à la légende du saint. Sur la paroi d'entrée de la basilique, à l'extérieur, est figuré le singulier miracle d'un enfant conservé vivant au fond de la mer, dans le temple élevé par les anges à l'endroit où le saint avait été précipité (fig. 54). Autour du petit sanctuaire à coupole grecque, les flots sont exprimés par des traits horizontaux comme les barreaux d'une cage ou les vitres d'un aquarium empli de poissons. La scène de reconnaissance de l'enfant par sa mère est suivie d'une seconde scène, de la sortie de la mère serrant son enfant dans ses bras, sous les yeux d'un nombreux clergé. Dans la petite chapelle est posée une ancre, l'instrument du supplice de saint Clément.

La seconde fresque, peinte sur un pilier à l'intérieur de la basilique, représente la punition, par saint Clément, du tribun Sisinius, frappé de cécité parce qu'il avait voulu empêcher sa femme Théodora de se rendre aux assemblées des chrétiens. Le saint, debout à l'autel, célèbre la messe en présence de clercs et de laïques; Sisinius, aveugle, s'en va au bras d'un serviteur. A gauche du tableau, les donateurs Beno et Maria, sa femme, figures plus petites que les autres, sont conduits par deux diacres clercs à saint Clément, auquel ils apportent deux cierges. Au bas de la fresque précédente, ils s'étaient fait représenter tous deux avec leurs deux enfants, près d'une image en buste de leur saint patron. Au bas de cette fresque-ci, une image des plus curieuses nous montre Sisinius, que le saint a guéri, excitant du geste trois esclaves occupés à traîner une colonne dans la nef de la basilique en construction. Les ordres de Sisinius à ses esclaves et jusqu'aux injures qu'il leur adresse sont reproduits dans un latin populaire qui se transforme en italien, à l'exemple des peintures que ces textes ont mission d'expliquer. « *Fili dele pute* », s'écrie Sisinius avec énergie ; et il semble que ce soit une protestation populaire contre la solennité et le formalisme où l'art italien s'est trop longtemps figé.



Fig. 55. — Translation des restes de saint Cyrille.
Fresque de la basilique souterraine de Saint-Clément.
(*Revue archéologique*, 1873.)

Les deux dernières fresques ne sont pas moins intéressantes. En une même composition sont groupés trois épisodes de l'histoire de saint Alexis : son arrivée en pèlerin chez son père, qui ne le reconnaît pas; sa mort, bénie par le pape, auquel il remet un récit de ses aventures; enfin le désespoir de ses parents et de sa femme après qu'ils l'ont reconnu. La quatrième fresque, peinte, comme la première, sur le mur extérieur, a été donnée par une bouchère du nom de Marie (*ego Maria macellaria*), « par crainte de Dieu et pour la guérison de son âme » ; elle représente la translation du corps de saint Cyrille dans la basilique de Saint-Clément (fig. 55); et l'image de cette procession, avec les cierges allumés, les encensoirs qui fument, les chants du clergé, est le tableau le plus pittoresque et le plus réel que

nous possédions de la Rome ecclésiastique à la fin du XIe siècle.

La peinture italienne vient de naître dans les fresques de Saint-Clément. Tout imparfait qu'il paraisse encore, cet art est nouveau, a une personnalité ; il ne récite plus des formules, et, dans la technique même, il revient à la simplicité primordiale des catacombes. A la vérité, l'exemple donné dans la basilique de Saint-Clément tardera à être suivi, et les moines grecs continueront longtemps encore leur œuvre patiente et docile ; mais l'effort se renouvellera, le joug sera brisé, la vie se répandra dans les églises italiennes ; il y a déjà un peu de l'âme d'un Giotto dans les fresques de l'artiste anonyme qui a raconté l'histoire de saint Clément et de saint Alexis.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux. — La *Storia dell' arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*, du jésuite GARRUCCI, 6 vol. in-fol. (Prato, 1873-1881), est un répertoire indispensable, contenant le commentaire et la reproduction gravée (au burin, d'un style uniforme et un peu mou) de tous les monuments chrétiens (architecture exceptée) antérieurs au IXe siècle. On trouvera de bonnes appréciations dans les Histoires de la peinture italienne et de la peinture chrétienne de FOERSTER (1868), CROWE et CAVALCASELLE (t. I, éd. italienne, 1875), LUEBKE (1878), FRANTZ (1888), VENTURI (t. I-III, 1901-1905), ce dernier ouvrage rempli d'excellentes gravures directes, KRAUS (*Geschichte der christlichen Kunst*, 5 vol., 1895-1900, la seconde partie du t. III encore à paraître). *L'Histoire de Rome et des papes au moyen âge*, par le R. P. GRISAR (t. I, 1901, texte allemand et traduction italienne), place, avec l'érudition la plus sûre, les œuvres d'art dans leur milieu historique. LEFORT (*Études sur les monuments primitifs de la peinture chrétienne*, 1885) et POHL (*Die altchristliche Fresko- und Mosaik-Malerei*, 1888) ont dressé la liste chronologique des peintures et des mosaïques chrétiennes antérieures à l'an mille. Consulter aussi KRAUS, *Synchronistische Tabellen zur christlichen Kunstgeschichte* (1880). L'iconographie est plus particulièrement visée dans MÜNTZ, *Études sur l'histoire de la Peinture et de l'Iconographie chrétiennes* (1886), BAYET, *Recherches pour servir à l'histoire de la Peinture et de la Sculpture chrétiennes en Orient* (1879), GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, *Guide de l'art chrétien* (6 vol., 1872-1874), REUSENS, *Éléments d'archéologie chrétienne* (1890), WILPERT, *Principienfragen der christlichen Archäologie* (1892), et dans les grands ouvrages de CH. ROHAULT DE FLEURY, *La Messe, Études archéologiques sur ses monuments*, 8 vol. in-4° (1882-88), et *les Saints de la Messe et leurs monuments*, 10 vol. in-4° (1893-1900). Des livres de consultation courante sont le *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, de MARTIGNY (3e éd., 1889), la *Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer*, de KRAUS (2 vol. 1882-1886), l'*Archéologie chrétienne*, de PÉRATÉ (1892), l'*Archäologie der altchristlichen Kunst*, de SCHULTZE (1895), *Christian Art and Archeology*, de LOWRIE (1901), et les *Éléments d'archéologie chrétienne*, de MARUCCHI (1900 et suiv., 3 vol.) ; parmi les périodiques, le *Bullettino d'archeologia cristiana*, dirigé par DE ROSSI, de 1863 à 1895 (trad. française des années 1863, 1867-1885), est un recueil indispensable, continué depuis la mort de De Rossi (1895) sous le titre de *Nuovo Bullettino di arch. crist.* ; il y a d'excellents articles dans la *Römische Quartalschrift der christlichen Alterthümer* (depuis 1887) ; l'érudition de la *Revue de l'art chrétien* (depuis 1857) est de valeur fort inégale.

Ouvrages sur les catacombes. — Les anciens ouvrages traitant des catacombes nous font connaître de nombreux monuments aujourd'hui perdus. Les manuscrits et dessins intéressant l'archéologie chrétienne sont étudiés par MÜNTZ, *Les Sources de l'archéologie chrétienne* (*Mélanges de l'École de Rome*, 1888) et WILPERT, *Die Katakombengemälde und ihre alten Kopien* (1891). Les principales publications antérieures au XIXe siècle sont la *Roma sotterranea* de BOSIO (1632), les *Osservazioni sopra i cimiteri dei SS. Martiri...* de BOLDETTI (1720), les *Sculture e pitture sagre* de BOTTARI (1737-1754). Les mémoires de RAOUL ROCHETTE, notamment le *Discours sur l'origine, le développement et le caractère des types imitatifs qui constituent l'art du*

christianisme (1854), offrent encore des observations intéressantes. Le luxueux ouvrage de Perret, *les Catacombes de Rome*, a été publié prématurément (1855); le texte en est nul, et les gravures infidèles. Le P. Marchi donne, en 1844, le tome Ier (seul paru) de ses *Monumenti delle arti cristiane primitive nella Metropoli del cristianesimo*; et son élève, l'illustre De Rossi, commence ses publications d'archéologie chrétienne, qui resteront comme un monument définitif, par les *Inscriptiones christianæ Urbis Romæ* (t. I, 1861, t. II, 1888). Trois volumes de sa *Roma sotterranea* ont paru : le tome Ier (Notions générales) en 1864; le tome II (cimetière de Calliste) en 1867; le t. III (Traité général des cimetières à ciel ouvert et souterrains), en 1877; l'ouvrage sera continué. Le livre de Roller, *les Catacombes de Rome* (1881), est précieux par la reproduction des photographies de Parker d'après les fresques souterraines. Les travaux des élèves de De Rossi, Stevenson, Armellini, Marucchi, surtout Wilpert, complètent l'œuvre du maître, dont on trouvera de bons résumés dans Desbassayns de Richemont, *les Nouvelles Études sur les Catacombes* (1870), Northcote et Brownlow, *Roma sotterranea* (Londres, 1870, adapté en français par Allard, en allemand par Kraus).

Un *Corpus* général des peintures des Catacombes romaines, reproduites et commentées par Mgr. Wilpert, a paru en 1904 (*Die Malereien der Katakomben Roms*, 2 vol. in-fol., avec 267 planches en noir et en couleurs; il en existe une édition italienne).

Pour des études plus détaillées, on consultera encore :

Duchesne, *les Origines chrétiennes* (éd. autographiée, 1882), et *Origines du culte chrétien, Étude sur la liturgie latine avant Charlemagne* (5e éd., 1902).

Garrucci, *Cimitero degli antichi Ebrei scoperto in vigna Randanini* (1862), et *les Mystères du syncrétisme phrygien dans les catacombes romaines de Prétextat* (ext. du tome IV des *Mélanges d'Archéologie* des RR. PP. Cahier et Martin, 1854).

Schultze, *Die Katakomben von S. Gennaro dei Poveri in Neapel* (1877); Führer, *Forschungen zur Sicilia sotterranea* (*Abh. der K. Bayer. Akademie der Wissenschaften*, XXer Bd., 1897); Bayet, *la Nécropole chrétienne de Milo* (*Bull. de corr. hellénique*, 1878); Bertaux, *L'Art dans l'Italie méridionale*, t. I (1904).

La Casa celimontana dei SS. Martiri Giovanni e Paolo, scoperta ed illustrata dal P. Germano di S. Stanislao (1894).

Le Blant, *Les Actes des Martyrs, Supplément aux Acta sincera de Dom Ruinart* (1882).

Mitius, *Ein Familienbild in der Priscilla-Katakombe* (1895), et *Jonas auf den Denkmälern des christlichen Alterthums* (1898).

Stuhlfauth, *Die Engel in der altchristlichen Kunst* (1898).

Liell, *Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria auf den Kunstdenkmälern der Katakomben* (1887).

Wilpert, *Ein Cyklus christologischer Gemälde aus der Katakombe der Hlgen Petrus u. Marcellinus* (1891); « *Fractio panis* », *La plus ancienne représentation du sacrifice eucharistique à la « Capella Greca »* (1895), et *Die Malereien der Sakraments-Kapellen in der Katakombe des Hlgen Callistus* (1897).

Ouvrages sur l'art chrétien romain après la Paix de l'Église : mosaïques et peintures des basiliques et des catacombes; sarcophages. — Le *Liber pontificalis*, éd. Duchesne t. I (1886); Ciampini, *Vetera monumenta*, 3 vol. in-fol. (1747); Barbet de Jouy, *Les Mosaïques chrétiennes de Rome* (1857); Vitet, *Les mosaïques chrétiennes de Rome*, dans *Études sur l'histoire de l'art*, 1re série (1865); De Rossi, *Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV* (Rome, 1870-95), gr. in-fol. (ouvrage capital, où le texte est accompagné de chromolithographies qui reproduisent tous les monuments); Müntz, *Notes sur les mosaïques chrétiennes d'Italie*, dans *Revue archéologique* (1875 et suiv.); *The lost mosaics of Rom. of the IV to the IX century*, dans *American Journal of archeology* (1900); Gerspach, *La Mosaïque*, s. d. (Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-arts); Clausse, *Basiliques et Mosaïques chrétiennes* (1893); G.-A. Galante, *Musaici del Battistero del Duomo di Napoli*, dans *Nuovo Bull.* (1900); R. Kanzler, *Osservazioni sulla tecnica dei musaici nei cimiteri cristiani*, dans *Nuovo Bull.* (1900); Wilpert, *Ein unbekanntes Gemälde... und die cemeterialen Fresken mit Darstellungen aus dem realen Leben*, dans *Röm. Quartalschrift* (1887); Bréhier, *Les origines du Crucifix dans l'art religieux* (1904); Marucchi, *La cripta sepolcrale di S. Valentino* (1878), et *Il cimitero e la basilica di S. Valentino* (1890); Rushforth, *S. Maria Antiqua*, dans *Papers of the British School at Rome* (1902); Ph. Lauer, *Les fouilles du Sancta Sanctorum au Latran*, dans *Mélanges de l'Éc. fr. de Rome* (1900); Giovenale, *La basilica di S. Maria in Cosmedin* (1895); Rev. J. Mullooly, O. P., *Saint Clement pope and martyr, and his basilica in Rom* (1869); Roller, *Saint-Clément de Rome*, dans *Revue archéol.* (1872-75); D. Tumiati, *La chiesa dei SS. Abbondio ed Abbondanzio in Rignano Flaminio presso Roma*, dans *L'Arte* (1898).

Le Blant, *Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles* (1878), *Les Sarcophages chrétiens de la Gaule* (1886), et nombreux articles dans la *Revue archéologique* et les *Mélanges de l'Éc. fr. de Rome*; Grousset, *Étude sur l'histoire des sarcophages chrétiens. Catalogue des sarcophajes chrétiens de Rome qui ne se trouvent point au musée du Latran* (1885), et *Le Bœuf et l'Ane à la Nativité du Christ*, dans *Mélanges de l'Éc. fr. de Rome* (1884); Ficker, *Die altchristlichen Bildwerke im christlichen Museum des Laterans* (1890); Strzygowski, *Orient oder Rom* (1901); Wickhoff, *Roman Art* (1900); D. Joaquin Botet y Siso, *Sarcófagos romano-cristianos esculturados que se conservan en Cataluña* (Barcelone, 1895); La Blanchère, *Tombes en mosaïque de Thabraca* (1897); Brutails, *L'Archéologie du moyen âge* (1900); L. Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre*, t. I (1899); et A. Marignan, *Louis Courajod*, I. *Les temps francs* (1899).

M. le professeur Nic. Müller, de Berlin, prépare un *Corpus* général des sarcophages chrétiens.

CHAPITRE II

L'ARCHITECTURE CHRÉTIENNE EN OCCIDENT AVANT L'ÉPOQUE ROMANE[1]

I

BASILIQUES LATINES ET MÉROVINGIENNES

Il n'est pas certain que les chrétiens aient bâti des églises avant le IIIe siècle; c'est seulement du règne de Constantin que datent les plus anciens vestiges d'églises que nous possédions.

Le christianisme, avant de devenir religion officielle, et dans les intervalles des persécutions, fut simplement toléré par l'autorité : les églises étaient alors reléguées dans les faubourgs ou sur la lisière des villes; il y avait à cela plusieurs raisons : bon marché du terrain, recrutement des premiers adeptes dans les classes populaires, qui habitaient surtout les quartiers excentriques, et tolérance plus facile de la part de l'autorité qui n'eût pas admis sans peine l'exercice d'un culte réprouvé en un lieu plus apparent et plus honorable de la ville; enfin, le culte chrétien fut à ses débuts intimement associé au culte des martyrs; les premiers lieux de réunion des chrétiens furent les cimetières; c'est là que les premières églises s'élevèrent, et la loi romaine proscrivait rigoureusement d'inhumer dans l'intérieur des villes.

Les plus anciennes églises de Rome et des premières cités chrétiennes furent donc hors des murs, et la plupart des églises principales de nos grandes villes sont, sinon hors des murs où elles n'eussent pu se maintenir au moment des invasions, du moins contiguës aux anciennes enceintes de remparts, par exemple à Senlis, à Boulogne-sur-Mer, à Châlons-sur-

1. Par M. Camille Enlart.

Marne, à Chalon-sur-Saône, à Chartres, à Rodez. Cet usage subsista si bien qu'un certain nombre d'églises du Moyen Age, comme Saint-Sixte de Viterbe ou l'église de San Feliù d'Avail (Pyrénées-Orientales), ont une abside dépassant même la courtine du rempart, de façon à former une tour.

Les églises chrétiennes, comme tous les temples, ont été dès l'origine interdites aux profanes et ont dès l'origine renfermé un sanctuaire plus intime réservé aux prêtres. Mais la religion chrétienne était éminemment populaire, et les temples très exigus des Romains ne pouvaient lui convenir : ce n'est donc pas d'eux que dérivent les églises : dans les programmes de l'architecture romaine, les chrétiens ont choisi pour les repro-

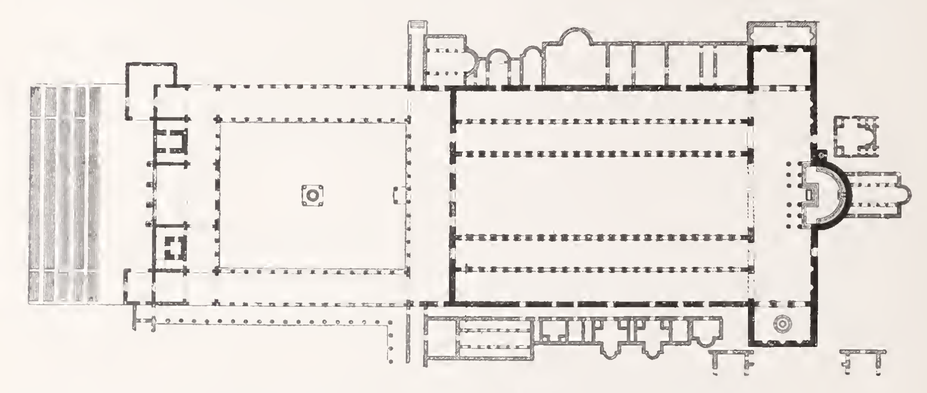


Fig. 56. — Plan de la primitive basilique de Saint-Pierre.
(D'après Dehio et Bezold, *Kirchliche Baukunst.*)

duire les dispositions des maisons privées qui avaient été leurs premiers lieux de réunion et surtout celles de la *basilique civile*.

Ces basiliques étaient de grandes salles de réunion, quelque chose comme ce que furent plus tard les grandes salles et les halles du Moyen Age. C'étaient de vastes locaux couverts dépendant du *forum* ou place publique, ou parfois même du palais impérial ou de quelque très riche demeure. Les usages de la basilique étaient multiples, mais un des plus constants était d'y rendre la justice. Le magistrat siégeait alors dans l'*abside* ou l'une des *absides* ou grandes niches qui s'ouvraient généralement sur un ou plusieurs des côtés de la basilique. Celle-ci affectait la forme d'un rectangle allongé, très souvent divisé dans le sens de la longueur par des colonnades ou des lignes d'arcades sur piliers qui soutenaient les combles. Il n'était même pas rare que des tribunes fussent ménagées entre ces supports et la toiture, au-dessus des allées latérales de la basilique, ce qui permettait à ces collatéraux de contenir deux fois plus de monde.

La basilique chrétienne a adopté ces dispositions, en imitant les basiliques privées annexées aux palais plutôt que les basiliques publiques, et les a transmises à toutes les églises d'Occident jusqu'à nos jours : sous

Justinien, l'Orient commença à les abandonner, entraîné, comme on le verra, à les modifier radicalement par l'adoption des grandes coupoles sur pendentifs, système de voûte que les Romains avaient pratiqué avant les Byzantins, mais que les premiers architectes chrétiens n'appliquèrent qu'à de très petits édifices.

Les Romains avaient eu quelques basiliques voûtées, comme la basilique Julia et celle de Constantin, mais les architectes chrétiens n'eurent ni assez de savoir ni assez de ressources matérielles pour les imiter : ils ne surent d'abord que recouvrir leurs basiliques de charpentes destinées à supporter la toiture. Ce n'est guère avant le XIIe siècle qu'ils réussirent définitivement, après bien des recherches, à appliquer la voûte au plan basilical.

Dans la basilique chrétienne, c'est à l'évêque ou au prêtre qu'est réservé le siège d'honneur (*cathedra*) placé au fond de l'abside, là où siégeait le magistrat romain ; devant cette abside est l'autel, au centre du sanctuaire, isolé du reste de l'église par des barrières ou chancels analogues à ceux qui, dans la basilique civile, maintenaient la foule à distance autour du tribunal.



FIG. 57. — Coupe transversale de la basilique de Sainte-Agnès-hors-les-murs.
(LAVISSE et PARMENTIER, *Album historique*.)

Un certain nombre de maisons particulières avaient été les premiers asiles du culte chrétien : de la maison antique, l'église conserva l'*atrium*.

On sait que les Grecs et les Romains, qui aimaient à isoler l'intérieur familial des bruits et des curiosités importunes du dehors, ne faisaient sur l'extérieur que les ouvertures indispensables, disposaient leurs appartements autour d'un atrium ou préau entouré de portiques qui desservaient et éclairaient toutes les pièces et qui offraient un abri agréablement aéré. Un atrium élevé entre la voie publique et la porte de la basilique (fig. 56, 58) isola la maison de Dieu et protégea le recueillement des fidèles.

Au centre de l'atrium civil, un petit bassin, *impluvium*, recueillait les eaux pluviales ; dans l'atrium de la basilique se trouvait une fontaine d'ablutions, *phiala* ou *cantharus* (fig. 56), origine de notre bénitier.

Mais pour être digne d'entrer dans l'église, il fallait la purification plus complète du baptême : à côté de la basilique se trouve donc le baptistère qui en fut d'abord soigneusement isolé.

D'autre part, entre la catégorie des baptisés et celle des païens et des excommuniés, se trouve une double classe intermédiaire, comprenant les catéchumènes, qui se préparent à être admis dans l'église, et les pénitents, que leurs fautes en excluent temporairement ; à cette catégorie, il fallait donner une place également intermédiaire : ce fut le *porche* ou *narthex*, espace compris entre les doubles portes de l'église.

On appelle porche un vestibule ouvert sur le dehors ; narthex un vestibule fermé de portes de bois et de vitraux vers l'extérieur et ouvert, au contraire, sur l'église. La disposition diffère peu et l'usage est le même.



FIG. 58. — La primitive basilique de Saint-Pierre. (LAVISSE et PARMENTIER, *Album historique*.)

Lorsque des églises furent bâties dans des quartiers plus denses et lorsque, à l'époque des invasions, les villes durent se concentrer tout entières dans d'étroites enceintes fortifiées, l'architecture religieuse, comme l'architecture civile, dut apprendre à ménager le terrain. Cette nécessité fut fatale à l'atrium civil comme à l'atrium des basiliques ; les maisons empiétèrent sur les rues étroites et se surélevèrent d'étages supérieurs. Les premiers essais ne furent pas heureux : Grégoire de Tours nous a laissé le récit d'une fête qui, commencée au haut d'une maison, se termina brusquement au rez-de-chaussée. Les églises ne conservèrent généralement de l'atrium qu'une galerie formant porche et l'usage des tribunes sur les collatéraux devint de plus en plus fréquent.

Ce qui sauva quelquefois l'atrium des églises, c'est qu'on y enterrait. On avait pris l'habitude d'inhumer dans les églises et autour des églises ; celles-ci, quand elles furent incorporées à la ville, y introduisirent le cimetière avec elles. Le préau de l'atrium reçut des tombes ordinaires ; les tombes les plus belles s'abritèrent sous ses galeries ; de là le type des cimetières du Moyen Age entourés de portiques.

Ces cimetières furent appelés *parvis*, du mot *paradisus*, ou parfois *atres*.

de leur ancien nom *atrium*; de là *l'aitre Saint-Maclou*, à Rouen. Au Moyen Age, on désignait, à Boulogne-sur-Mer, sous le nom de *vieil âtre*, une vaste nécropole romaine.

De même qu'on avait supprimé l'atrium pour gagner du terrain et éviter des complications architecturales, on rattacha progressivement le baptistère à l'église : les baptistères mérovingiens, tels qu'on en voit à Poitiers et à Riez, durent être toujours isolés ; un peu plus tard, à Angers, un baptistère était relié à l'église Sainte-Maurille par une courte galerie ; à l'époque romane, on a des baptistères tout à fait soudés à l'église, comme à Saint-Léonard (Haute-Vienne) et à la cathédrale d'Aix en Provence, et bientôt le baptistère est dans l'église même : on l'y trouvait déjà au IXe siècle à Saint-Gall. Si l'on voit encore postérieurement, à Saint-Christophe de Neufchâteau, à Chaumont, à Mussy-sur-Seine, à Saint-Jean de Châlons-sur-Marne, des baptistères formant une chapelle importante et distincte, c'est là une disposition régionale particulière. Toutefois, il subsiste un principe logique et constant : c'est que le baptistère se place près de la porte, parce que nul ne doit entrer dans l'église s'il n'est baptisé.



Phot. Danesi.

FIG. 59. — Fragment d'une porte en bois sculpté de Sainte-Sabine.

Les cloches étaient le moyen usuel d'appeler les fidèles à la prière, et on plaçait ces cloches dans des tours ; dès le Ve siècle, des figures de clochers se voient, à Rome, dans les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure et sur les portes en bois sculpté de Sainte-Sabine (fig. 59) ; en Gaule, nous savons que la basilique de Saint-Martin de Tours, achevée en l'an 470, possédait une tour contenant des cloches. A la fin de l'époque mérovingienne, l'usage des clochers paraît avoir été déjà général, mais il semble bien que les premières de ces tours furent des hors-d'œuvre : les basiliques de Ravenne, qui sont les églises les plus complètes qui nous

restent du VIe siècle, ont des clochers ronds isolés, probablement un peu plus récents. Au IXe siècle encore, le plan de Saint-Gall nous montre des tours rondes et détachées de l'église. L'architecture romane donnera au monument une cohésion complète et elle rattachera les clochers à la composition, en même temps qu'elle abordera résolument et généralement le problème de voûter la basilique.

Les basiliques chrétiennes d'Occident étaient construites et décorées à la façon des édifices romains des derniers temps de l'Empire : leurs murs étaient construits soit en brique comme à Ravenne, soit en petit appareil, c'est-à-dire en menus cubes de pierre régulièrement alignés dans une profusion de bon mortier. En Gaule, et souvent aussi dans les autres contrées, le petit appareil était toujours divisé de place en place par des chaînages de brique qui le consolidaient et le rendaient plus agréable à l'œil; parfois aussi, pour produire un effet décoratif, les cubes du petit appareil étaient disposés en losanges (appareil réticulé) ou bien les briques et les menues pierres étaient inclinées de façon à imiter la feuille de fougère ou l'arête de poisson.

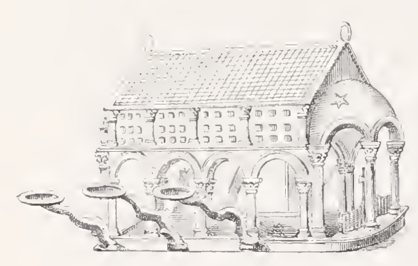


Fig. 60. — Lampadaire du Ve siècle en forme de basilique, trouvé dans un tombeau à Orléansville.

(Lavisse et Parmentier, *Alb. hist.*)

Le plan et l'aménagement intérieur sont empruntés à l'ancienne basilique civile dont les dispositions sont rendues plus uniformes. On y trouve deux divisions essentielles : l'abside ou *presbyterium*, réservé au clergé, et la nef réservée aux fidèles; les dernières travées de la nef avant l'abside forment le chœur, qui fait partie du sanctuaire, et où se tiennent les chantres et lecteurs; en avant de l'abside, se trouve l'autel élevé de plusieurs marches; sous l'autel est un caveau, *confessio*, où reposent les reliques. Jusqu'au VIIIe siècle le prêtre officia en faisant face aux fidèles, et comme il doit regarder l'orient, le sanctuaire fut à l'ouest; depuis, il fut à l'est. Entre l'abside et la nef règne parfois une nef transversale appelée *transept* et donnant à l'édifice la forme d'une croix (fig. 56). Le transept est rare en Occident avant l'époque carolingienne; on en trouve toutefois des exemples dès le Ve siècle à Rome dans Sainte-Marie-Majeure et Saint-Paul-hors-les-murs.

Le narthex occupe l'extrémité de la nef opposée au sanctuaire. La nef, dans les basiliques les plus modestes, est un simple carré long, mais la plupart des basiliques ont des collatéraux appelés aussi bas côtés, parce qu'ils s'élèvent moins haut que le vaisseau central. Il n'est pas rare, surtout en Afrique, de trouver des basiliques à double rangée de bas côtés (à Rome, Saint-Paul-hors-les-murs; en Algérie, basiliques d'Orléansville et de Tipasa). Les supports sont toujours des colonnes, le

plus souvent enlevées aux édifices païens; quelquefois elles portent des architraves (Saint-Laurent-hors-les-murs, Sainte-Marie-Majeure), plus souvent des arcades. Enfin, assez fréquemment, les bas côtés sont surmontés de tribunes comme à Sainte-Agnès (fig. 57) et Saint-Laurent-hors-les-murs, à Rome, en Afrique, à Tipasa. L'Afrique semble avoir eu, dès le IVe siècle, des basiliques à bas côtés couverts de voûtes d'arêtes.

Rarement, l'abside était remplacée par un sanctuaire carré. Assez souvent, au contraire, surtout en Orient, l'abside était allongée en profondeur; son demi-cercle était raccordé aux murs de la nef par deux lignes droites. Fréquemment aussi, l'abside était encaissée entre deux sacristies carrées qui ramenaient l'ensemble du plan à la forme rectangulaire, et qui sont peut-être l'origine des tours qui beaucoup plus tard flanquent le sanctuaire d'un certain nombre d'églises.

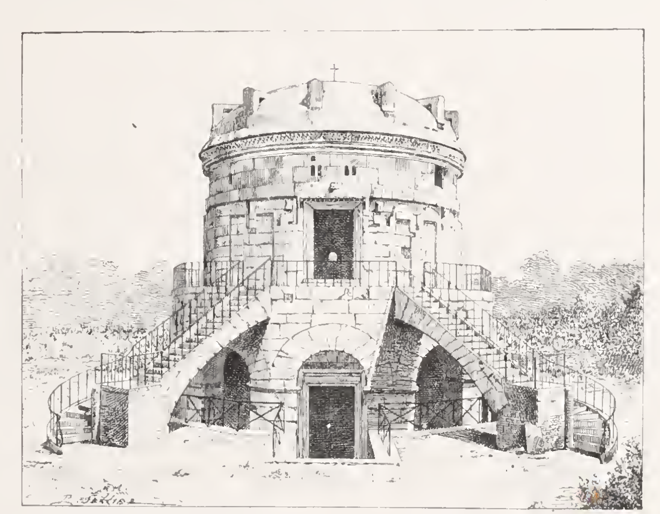


FIG. 61. — Mausolée de Théodoric (530)
(LAVISSE et PARMENTIER, *Album historique*.)

Une disposition qui semble avoir été spéciale à la Gaule consiste dans la tour-lanterne surmontant l'autel, en avant de l'abside, à l'intersection de la nef et du transept, là où les Byzantins plaçaient une coupole centrale sur tambour. Cette lanterne, dont on connaît l'existence par plusieurs descriptions de Grégoire de Tours et de Fortunat, s'élevait sur quatre grandes arcades et était surmontée d'une flèche de bois (*machina*, *turritus apex*) ouvragée et dorée qui signalait au dehors et au loin l'emplacement de l'autel, sur lequel les fenêtres déversaient la lumière d'en haut. Cette tour dispensait de construire une intersection de toiture compliquée et sujette aux infiltrations. Il est possible que la basilique du Crucifix à Spolète ait offert une disposition analogue. A la différence de la nef et du transept, l'abside était voûtée; elle était couverte d'une demi-coupole ou cul-de-four (fig. 57, 62).

Certaines basiliques chrétiennes ont eu deux absides, à l'est et à l'ouest, comme la très vieille petite basilique découverte en Algérie près d'Orléansville, et qui porte une inscription relatant sa restauration par l'évêque Reparatus en l'an 526 de notre ère.

Ce plan à double abside fut conservé dans la suite des âges, mais n'a jamais été très usité qu'à l'époque carolingienne et en Allemagne à l'époque romane. Il dérive de certains plans de basiliques civiles, telles que la basilique Ulpienne à Rome.

Certaines basiliques ou salles de thermes de l'architecture romaine avaient trois ou quatre absides, orientées en divers sens, ce qui donne au plan la forme d'un trèfle ou d'un quatrefeuille. Ce plan tréflé fut adopté par les premiers architectes chrétiens pour certaines chapelles, telles que deux de celles des Catacombes de Calixte. Ce plan s'est perpétué et développé à l'époque carolingienne et dans certaines régions à l'époque romane. Il est fréquent dans l'architecture byzantine (crypte de Saint-Héraclite, Yalia et Stavro Vouni en Chypre), mais à l'époque qui nous occupe, il ne s'applique jamais qu'à de très petits édifices tels que les chapelles précitées, la chapelle souterraine de Sainte-Lucie à Syracuse (vi^e siècle) et celle de Saint-Laurent à Grenoble (viie siècle).

Il existe enfin, en Occident comme en Orient, mais plus rarement, des églises dont le plan circulaire est commandé par la structure de la coupole qui les couvre; les Romains, qui avaient poussé loin l'art de bâtir les coupoles, avaient été amenés à construire des rotondes telles que les temples de Vesta à Rome et à Tivoli, le Panthéon d'Agrippa, une salle des Thermes de Caracalla, le mausolée d'Hadrien. Les chrétiens continuèrent cette tradition surtout dans les baptistères, où il était naturel de reproduire les salles de thermes, et dans les chapelles funéraires, où il était d'autant plus logique de continuer la tradition des mausolées circulaires que le Saint-Sépulcre avait reçu cette forme dès l'origine. Constantin éleva à Rome l'église ronde de Sainte-Constance pour la sépulture de sa famille, et vers 530, le mausolée du roi Théodoric à Ravenne (fig. 61) fut une rotonde inspirée des mausolées d'Auguste et d'Hadrien : il comprend une crypte décagone à arcatures extérieures et une chapelle haute circulaire que couronne une coupole monolithe de 11 mètres de diamètre en pierre d'Istrie; cette rotonde était autrefois entourée d'un portique extérieur comme dans les exemples antiques, mais ce portique était à arcades.

D'autres églises rondes ne sont pas des monuments funèbres : à Antioche, Constantin en fit élever une très célèbre en l'honneur de la Vierge, et au vi^e siècle les Byzantins bâtirent, à Ravenne, Saint-Vital, église octogone à coupole, entourée d'absides à jour et d'un collatéral annulaire surmonté de tribunes. Ces édifices firent école concurremment avec le Saint-Sépulcre. On sait qu'à Paris aussi, au vi^e siècle, Saint-Germain-l'Auxerrois était une rotonde.

Ces églises, comme les basiliques, avaient un narthex et à l'opposé une abside.

Le sol des églises et, dans les églises, une partie des parois inté-

rieures, étaient revêtus de mosaïques; celles des murs, comme il a été dit, figuraient des tableaux religieux; celles du sol étaient de simples dessins d'ornement, parfois mêlés de figurines comme dans le pavement de la basilique de Tyr (musée du Louvre); parfois aussi, le pavement n'était pas de mosaïque en petits cubes (*opus musivum* ou *vermiculatum*), mais de marqueteries en grandes pièces de marbre (*opus tessellatum* ou *Alexandrinum*), genre de travail d'origine orientale qui eut un grand succès en Italie (fig. 62) du IVe au XVe siècle et ne fut sans doute point pratiqué en France.

Des feuilles de marbre poli et des enduits de stuc décoraient aussi les murailles; dans les églises les moins riches, toutes ces décorations étaient remplacées par de nombreuses peintures. Dans les fenêtres se plaçaient, soit des grillages de bois ou de métal ou de pierre découpée, soit des lames de pierre transparentes ou des toiles huilées; l'antiquité avait aussi des carreaux de vitre dont on a retrouvé des spécimens dans la villa romaine de Bapteste (Agenais). Ce système, plus approprié à notre climat, se développa en Gaule. Grégoire de Tours et Fortunat nous apprennent que dès le VIe siècle, les basiliques de Gaule avaient des vitres teintes de diverses couleurs et fixées dans des châssis de bois, mais il semble bien que les vitraux à dessins n'aient apparu que longtemps après cette époque.

C'est dans le caveau, ou *confession*, ménagé sous l'autel que reposait le corps du saint patron de la basilique : le sanctuaire de celle-ci reproduisait donc les dispositions de certains tombeaux romains antérieurs au christianisme, qui comprennent un caveau abritant un ou plusieurs sarcophages et au-dessus une salle de même dimension qui est un petit temple, disposition qui peut persister dans les tombeaux non saints (fig. 61).

L'usage de placer les autels sur le tombeau des martyrs remonte aux premiers débuts du christianisme; après l'ère des persécutions, cet usage subsista et fut sanctionné par les décrets des papes et des conciles; mais comme le nombre des martyrs alla diminuant tandis que celui des églises augmentait sans cesse, il devint nécessaire — pour obéir à la règle qui exigeait que l'autel s'élevât sur le tombeau d'un saint — de fractionner les corps saints; de là le culte des reliques tel qu'il se pratique encore.

Le sarcophage dans lequel était disposé le corps saint servit d'abord d'autel. Mais l'autel prit aussi la forme d'une petite table de marbre posée sur un, trois, quatre ou cinq pieds; il y eut aussi des autels en forme de table de bois, tels que nous en montrent dès le VIe siècle les mosaïques de Ravenne. Sous ces autels, le sarcophage du saint reposait dans la *confession*, qui parfois contenait plusieurs corps saints. Ce caveau avait des dimensions très variables : quand il prend l'importance d'une véritable chapelle souterraine, il s'appelle *crypte*. Grégoire de Tours nous apprend qu'il en existait dès le VIe siècle. Souvent, une partie de la crypte, séparée

par une cloison, forme la confession. Quelle que soit la disposition, une petite ouverture grillée était pratiquée à portée du tombeau qu'éclairait une lampe. Par cette ouverture, les pèlerins qui venaient en foule implorer des grâces, principalement des guérisons, pouvaient voir le tombeau et le toucher ou le mettre en contact avec certains objets.

L'autel chrétien fut dès les premiers siècles surmonté d'un baldaquin (fig. 62) appelé *ciborium*. Ce baldaquin existait déjà sur certains autels païens (Pergame). Entre les colonnes du *ciborium*, des rideaux de riches étoffes glissaient sur des verges de métal et se fermaient au moment de la consécration. Au-dessous du *ciborium*, la réserve eucharistique était suspendue au-dessus de l'autel dans un vase clos appelé *pixide*.

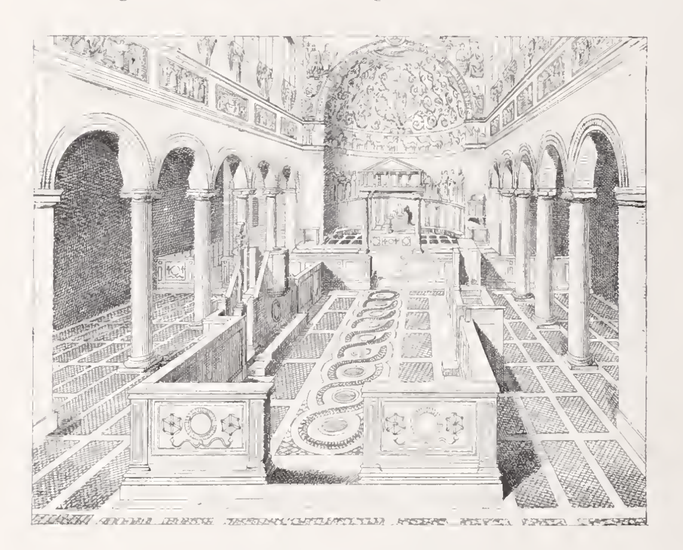


Fig. 62. — Chœur de la basilique de Saint-Clément, à Rome. (Lavisse et Parmentier, *Album historique*.)

Autour de l'abside régnait un gradin demi-circulaire où siégeaient les membres du clergé, et que coupait et dominait au centre le trône pontifical ou *cathedra*, en marbre, en ivoire ou en bois précieux, remplaçant le siège du magistrat qui trônait dans l'abside de la basilique civile.

Entre le sanctuaire et la partie de la nef réservée aux fidèles, régnait une balustrade ou *chancel* de marbre ou de bois souvent précieux et richement orné (fig. 62). Des tribunes ou *ambons* (*analogia*, *pulpita*), élevés de quelques marches, faisaient corps avec ce chancel et c'est de là que se faisaient les lectures liturgiques et les prônes; un ambon spécial était réservé à l'Évangile.

Au-dessus du chancel, une poutre ou *tref* (*trabs doxalis*), traversait d'une imposte à l'autre l'*arc triomphal* qui séparait la nef du sanctuaire. Au centre du tref on plaçait la croix entre des flambeaux; au-dessous on suspendait des lampes ou des courtines précieuses. Les restes d'un tref de marbre se voient dans la chapelle funéraire des premiers papes, au cimetière de Calliste.

Les baptistères, petits édifices de plan ramassé (fig. 67), contenaient une piscine centrale et s'inspiraient de la forme de certaines salles



Phot. Alinari.

Fig. 65. — Vue intérieure de la basilique de Saint-Apollinaire-Neuf, à Ravenne.

de thermes. Ils n'existaient qu'auprès des cathédrales ou des grandes basiliques, car les évêques seuls se réservaient le droit d'administrer le baptême qui se donnait aux adultes et seulement la veille de Pâques.

Seule de tout l'Occident, l'Italie a conservé presque complètes un certain nombre de ses premières églises. Il faut nommer, en première ligne, les basiliques de Ravenne, puis celles de Rome, plus nombreuses

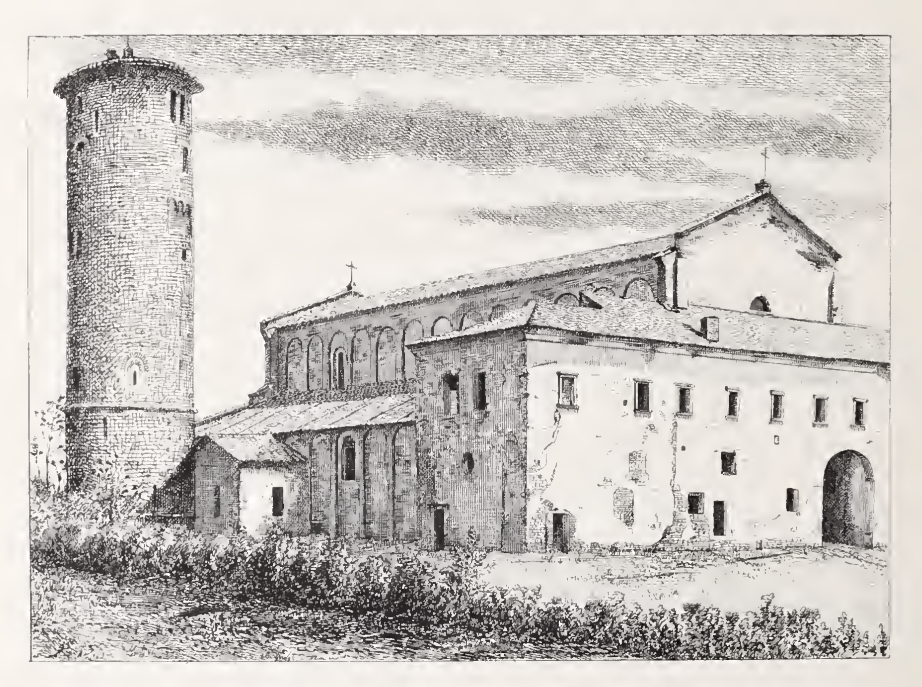


Fig. 64. — Saint-Apollinaire in Classe.
(Lavisse et Parmentier, *Album historique*.)

mais en revanche plus remaniées. Parmi celles-ci, on peut citer toutefois, comme les moins altérées :

Saint-Paul-hors-les-murs, grande basilique à doubles collatéraux : elle fut rebâtie en 586; puis le chœur refait sous le pape Symmaque (498 † 514), restaurée après incendie sous Pascal II (1099 † 1118), presque ruinée et rebâtie en 1825 après un autre incendie; — Sainte-Marie-Majeure, rebâtie par Sixte III (432 † 440) et souvent remaniée; — Saint-Pierre-aux-Liens, construite en 442, très restaurée aux VIe, VIIIe et XVe siècles; — Saint-Laurent-hors-les-murs, bâtie par Sixte III, remaniée en 578, puis sous Honorius III (1216 † 1227).

Saint-Clément (fig. 62), rebâtie après 1084 à peu près dans son style primitif, conserve des parties importantes de la décoration de la basilique des Ve-IXe siècles, dont les substructions ont été retrouvées. Sainte-Agnès (fig. 57), rebâtie par le pape Honorius Ier (625 † 638), fut remaniée

par Adrien Ier (772 † 795), puis au xve siècle et de nos jours. Sainte-Sabine, fondée en 425, remaniée peu après, a gardé, malgré beaucoup de réparations subséquentes, une grande partie de ses dispositions anciennes et même ses portes de bois du vie siècle. Le baptistère de Saint-Jean-de-Latran, élevé par le pape Sixte III (432 à 440), est entouré d'un bas côté et couvert d'une coupole centrale octogone que soutiennent des colonnes antiques.



Phot. Comm. Mon. Hist.

Fig. 65. — Baptistère Saint-Jean, à Poitiers.

A Ravenne, la basilique de Saint-Apollinaire-Neuf, autrefois dédiée à saint Martin, est la cathédrale arienne fondée par le roi visigoth Thierry (493-526). La seconde basilique de Saint-Apollinaire, au faubourg de Classe (fig. 64), fut élevée de 534 à 549. La première de ces églises a perdu son ancien sanctuaire; la seconde a subi en 1749 une restauration de mauvais goût; ces deux basiliques sont toutefois les édifices les plus intacts qui nous restent de cette époque lointaine.

Phot. Enlart.

Fig. 66. — Baptistère de Riez.

Ravenne conserve également les deux baptistères des orthodoxes et des Ariens, petits édifices du ve siècle, couverts d'une coupole établie sur un tambour octogone. Quatre petites absides ouvertes dans le bas de cet octogone donnent à la partie inférieure de l'édifice le plan d'un quatrefeuille à l'intérieur et à l'extérieur le plan carré.

En Dalmatie, l'architecture a toujours affecté le même aspect que sur les rives opposées de l'Adriatique. Cette région avait vu, avec la construction du palais de Dioclétien à Salone, l'une des plus importantes manifestations d'art de la fin de la période romaine, et en 650 ce fut le mausolée même de Dioclétien que l'on transforma en une cathédrale, encore en usage aujourd'hui à Spalato. Dans la ville même de Salone se voient les substructions d'une grande basilique sans doute antérieure au viie siècle puisque la ville fut détruite en 639. Elle a été plusieurs fois remaniée. Elle possédait un atrium, un baptistère isolé pavé en mosaïque, une nef de neuf travées

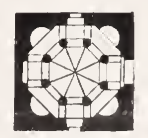


Fig. 67. Plan du baptistère de Riez.

(D'après Dehio et Bezold.)

précédée d'un narthex, et ayant à l'est un chœur entouré d'un chancel; un transept et une abside. Une sorte de mur de refend percé de portes se dressait entre le sanctuaire et la nef, et un collatéral additionnel au nord était bordé d'une suite continue d'absidioles.



Phot Enlart.
Fig. 68. — Intérieur du baptistère de Riez.

La basilique de Parenzo, bâtie en 540, garde des colonnes à chapiteaux byzantins semblables à celles de Saint-Vital de Ravenne. Elle a conservé son atrium; elle possède un clocher isolé et un baptistère. La basilique de Grado a été élevée en 570; restaurée au XIe siècle, elle rappelle également les édifices de Ravenne.

En France, le plus ancien édifice chrétien conservé est probablement le baptistère Saint-Jean à Poitiers (fig. 65) : il forme une chapelle carrée sur trois faces de laquelle s'ouvraient des absides. A la quatrième s'appuie un narthex refait à l'époque romane. L'intérieur et l'extérieur sont décorés d'arcatures; la corniche imite l'entablement antique; ses angles sont soutenus sur de lourds et grossiers pilastres; des frontons dégénérés, des colonnettes à fûts de marbre poli et à chapiteaux inspirés de l'ordre corinthien et de certains types orientaux, complètent l'ornementation de ce curieux édifice qui peut remonter au VIe siècle.



Phot. Comm Mon Hist.
Fig. 69.
Chapiteau de Saint-Laurent de Grenoble.

Le baptistère de Riez, moins ancien probablement, a comme les baptistères de Ravenne un plan carré à l'extérieur (fig. 67); octogone à l'intérieur (fig. 68) avec une coupole centrale (rebâtie au XIIe siècle) portée, comme celle du baptistère du Latran, sur des colonnes antiques.

La crypte Saint-Laurent de Grenoble, qui semble avoir été originairement une chapelle bâtie au niveau du sol, a cependant une voûte en berceau, fait extrêmement exceptionnel, car l'ornementation de ses chapiteaux ne permet guère de l'attribuer à une

époque postérieure au VIIe siècle (fig. 69). Elle a quatre absides regardant les points cardinaux ; elle est décorée d'arcatures intérieures comme le baptistère de Poitiers.

La crypte de Jouarre (fig. 70), construite très probablement entre 628 et 685, est un des monuments chrétiens les plus anciens et les plus curieux de France. Six colonnes à fûts de marbre variés portent sa voûte d'arêtes reconstruite sans doute à l'époque romane. Les chapiteaux de ces colonnes sont très proches des modèles antiques et absolument semblables à ceux de plusieurs basiliques africaines de même époque ou un peu antérieures. Ils peuvent avoir été apportés d'Orient.

On peut, enfin, attribuer à l'époque mérovingienne quelques parties d'églises françaises bâties, comme les remparts gallo-romains, en petit appareil alterné de chaînages de brique : telles les deux églises de Suèvres et celle de Savenières, de Cravant (Indre-et-Loire), de Distré (Maine-et-Loire), l'église de Vieux-Pont-en-Auge (Calvados), certaines parties de Saint-Pierre de Vienne (Drôme). Il n'est pas certain que plusieurs de ces édifices n'appartiennent pas à la période suivante.



Phot. Enlart

Fig. 70. — Crypte de l'église de Jouarre.

En Espagne, l'histoire des constructions visigothiques est encore obscure : cependant, des basiliques que l'on attribue à la période du VIe au VIIIe siècle se voient à San Juan de Banos, San Millan de la Cogula à Suso, Cerro del Griego (ruines), Cencellas près Tarragone, San Cebrian de Mazote, San Roman de Hornija, Bamba, Santianes de Pravia (774-785), Tolède (Cristo de la Luz et San Sebastian), et ailleurs, on trouve des débris qui peuvent être attribués à cette époque, notamment à Merida et aux environs de Cordoue des chapiteaux très analogues à ceux de la crypte de Jouarre et des anciennes basiliques d'Algérie.

En Portugal, la basilique et le baptistère de San Marcio d'Evora ont été détruits.

L'Angleterre a très peu d'architecture chrétienne primitive : toutefois, il existe à Silchester et à Saint-Pancras de Cantorbery des restes d'églises que l'on peut attribuer à la période anglo-romaine : la première semble avoir été une basilique du type ordinaire, avec abside, transept

peu saillant, nef et collatéraux séparés par des colonnes, et narthex; la seconde, construite en briques romaines, est un vaisseau simple terminé à l'est en forme d'abside; à l'ouest et au sud, des porches d'un type particulier forment des saillies carrées; il en existait probablement un troisième au nord.

Les artistes n'abondaient pas au VIIe siècle, en Angleterre, car en 675 saint Benoît Biscop dut amener de Gaule des maçons et des verriers pour exécuter l'abbatiale de Monkwearmouth qu'il avait fondée. L'Angleterre eut toutefois, comme le continent, de très belles basiliques. Au VIIe siècle, Wilfrid fit bâtir à Hexham une église qui, au XIIe siècle encore, faisait l'admiration de Guillaume de Malmesbury et qui fut seulement détruite en 1296 par les Écossais. Le même constructeur avait élevé une autre église, de plan circulaire avec quatre saillies, un porche et trois absidioles sans doute, qui donnaient à l'ensemble le tracé cruciforme.

En Irlande, les premiers édifices chrétiens appartiennent à une architecture de tradition préhistorique : ils rappellent les tombeaux mycéniens par leurs percements et leurs couvertures en encorbellement : les oratoires de Gallarus, de l'île de Senach, de Saint-Finan, l'église de Kilcrony sont des constructions de ce style : les murs inclinés vers l'intérieur portent des assises en encorbellement qui finissent par se rejoindre en manière de voûte en berceau ou de toit bombé; les portes, plus larges du bas que du haut, ont un lourd linteau à peine dégrossi; dans l'église de Saint-Caimin, une sorte d'arc en mitre composé de deux grosses pierres remplace ce linteau. Aucun ornement ne permet de dater ces édifices, mais la tradition qu'ils représentent a été de longue durée et a laissé des souvenirs jusqu'à la fin de l'époque romane, sinon au delà.

II

ÉGLISES CAROLINGIENNES ET SAXONNES

Abstraction faite des églises de bois, assez nombreuses dans les régions septentrionales, et dont il ne nous est rien resté, on peut diviser les édifices carolingiens en deux variétés : ceux qui continuent la tradition romaine de plus en plus abâtardie, et ceux qui reproduisent plus ou moins maladroitement des modèles byzantins. Lorsque Charlemagne voulut faire revivre les arts il n'eut pas, en effet, l'embarras de choisir entre plusieurs Écoles; toute la vie artistique s'était réfugiée dans l'Empire d'Orient, ou à Ravenne, capitale de ses possessions occidentales, qui avait supplanté Rome déchue.

De ces traditions et de ces importations orientales combinées et coordonnées naîtra le style roman ; l'époque carolingienne peut être considérée comme sa période d'élaboration : c'est là son meilleur titre dans l'histoire de l'art.

La seule beauté de la basilique mérovingienne était sa décoration intérieure de mosaïques ou de peintures et de marbres antiques. A l'époque qui nous occupe, l'art du peintre et du mosaïste, de plus en plus inspiré des modèles byzantins, continue d'être prospère, mais les marbres polis et sculptés des ruines antiques sont épuisés et nul artiste ne saurait les imiter que de très loin. La sculpture a achevé de se styliser, sous une influence orientale, dans le sens de l'imitation des œuvres de bois ; c'est une tendance qui s'observe dès le IVe siècle chez les sculpteurs de l'Empire byzantin et qui, du VIe au IXe siècle, est manifeste dans les nombreux débris de chancels de marbre que nous ont laissés les basiliques d'Italie et de France.



Phot. Comm. M. H.

FIG. 71. — Pilier carolingien de l'église de Cravant (Indre-et-Loire).

Ne pouvant plus trouver où prendre ni reproduire les riches colonnes de marbre des basiliques antérieures, les Carolingiens durent donner dans leurs édifices un rôle important au pilier : ils le firent parfois alterner avec les colonnes qu'ils purent encore se procurer, comme à Rome, à Santa Maria in Cosmedin, et à Aix-la-Chapelle, dans la partie supérieure de l'église de Charlemagne, ou bien ils adossèrent quelques petites colonnes à certains de leurs gros piliers, comme à Germigny ; plus souvent, ils furent réduits, comme à la Basse Œuvre de Beauvais et dans la basilique d'Einhardt à Steinbach, à aligner purement et simplement de lourds piliers sans nulle décoration. La construction des basiliques mérovingiennes offrait parfois encore une rectitude d'appareil et une harmonie de proportions qui étaient des héritages des Romains. Ces traditions vont se perdant à l'époque qui nous occupe : l'appareil devient parfois moins menu et s'allonge, mais, surtout, il perd sa régularité. Les chaînages de brique y deviennent plus rares et souvent disposés sans symétrie. Voyons par des exemples ce qu'était devenue la basilique : l'église rurale de la Bourse en Artois nous montrera une abside odieusement basse et écrasée, sans fenêtre, sans voûte, bâtie

de petits grès informes où çà et là serpente un bout de chaînage de brique. A la suite vient une tour, sans doute une tour-lanterne, portée sur quatre arcades et sur des piliers appareillés de même quoiqu'en plus grandes pièces. La nef manque, mais nous en trouvons une à la Basse Œuvre de Beauvais, bâtie par l'évêque Hervé (987-998). C'est une cathédrale, aussi montre-t-elle quelque luxe : il réside tout entier dans la régularité du petit appareil et des chaînages de brique qui s'y espacent.

La façade, par laquelle on a terminé l'édifice dans les premières années du XIe siècle, n'a plus de chaînages de brique, et la sculpture, absente du reste de l'église, y est représentée par quelques figurines informes et par une archivolte à dessin géométrique cloisonné qui perpétue l'art ornemental des orfèvres Francs. L'intérieur, avec ses arcades simples portées sur de lourds piliers alternativement carrés et octogones, devait probablement à la peinture toute son ornementation.

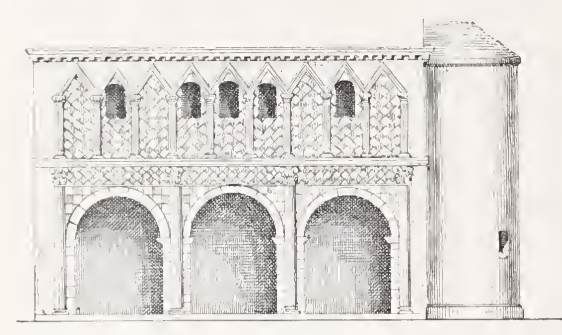


Fig. 72. — Porche de l'atrium de l'église de Lorsch.
(Lavisse et Parmentier. *Album historique.*)

La basilique de Steinbach (Hesse), bâtie par le célèbre Einhardt, présente le même aspect : abside simple, lourds piliers carrés, nef et bas côtés sans voûte; d'autres basiliques allemandes du IXe et du Xe siècle, l'église palatine d'Ingelheim, une partie d'église à Gernrode, les abbatiales bénédictines de Werden et de Hersfeld, appartiennent au même art : cette dernière se fait remarquer par l'importance de son transept saillant pourvu de deux absidioles à l'est, et par le chœur carré qui précède son abside principale. Ces premiers développements donnés au plan basilical vont devenir de règle à l'époque romane.

A Saint-Pierre de Vienne, nous voyons continuer l'emploi des arcatures qui ornaient déjà le bas des murs à l'intérieur des chapelles de Poitiers et de Grenoble : le fronton antique dégénéré, devenu une espèce d'arc en mitre, qui se voyait déjà au baptistère de Poitiers, se retrouve sur la porte monumentale de l'atrium de l'abbaye de Lorsch qui, si elle ne date du XIIe siècle, serait une œuvre de l'an 770 environ (fig. 72). Cet ornement est fréquent dans les églises saxonnes d'Angleterre, qui ont aussi, comme la façade de Lorsch, des pilastres cannelés. Ceux de Lorsch sont couronnés, comme deux piliers de la crypte de Saint-Germain d'Auxerre (845 à 850) de chapiteaux ioniques plus ou moins dégénérés que l'art roman répudiera.

L'appareil décoratif se montre à Lorsch dans un parement réticulé en

pierres de deux nuances : c'est un genre d'ornement dont l'art roman auvergnat tirera de grands effets et que le Velay et la Bourgogne emploieront avec réserve, tandis que la Lombardie et la Toscane en feront longtemps un fastidieux abus.

L'imitation du chapiteau corinthien atteint le comble de la lourdeur dans la partie carolingienne de la crypte de Jouarre (840 à 850 environ) et dans les cryptes Saint-Avit et Saint-Aignan d'Orléans où le travail en méplat s'accentue. Les volutes, les rosaces et les feuilles d'acanthe n'ont plus ni relief ni proportions, et leur forme est tout à fait dénaturée. Plus souvent que des chapiteaux, on a des impostes biseautées couronnant des piliers rectangulaires ou à pans. Un cartouche en saillie décore souvent ces biseaux. Cet ornement très caractéristique sera encore en faveur au XIe siècle.



Fig. 75. — Chapelle du palais de Charlemagne, à Aix-la-Chapelle.

Assez souvent, la base des supports carolingiens reproduit le dessin renversé des impostes (crypte de Saint-Benoît-sur-Loire); cette mode persiste aussi au XIe siècle.

La décoration imitée du bois et complètement stylisée devient de règle générale, notamment sur les dalles de marbre qui forment les chancels, les *ciboria* et les devants d'autels. La fréquence de ces motifs est due à l'influence croissante de l'Orient. Elle se lit aussi dans les chapiteaux de la crypte centrale de Saint-Germain d'Auxerre, très analogues à des modèles syriens et africains. Elle se constate enfin dans certains plans d'églises.

La plus célèbre de toutes est la chapelle du palais de Charlemagne, aujourd'hui cathédrale d'Aix-la-Chapelle, élevée sous les yeux mêmes du grand empereur. Cet édifice est simplement une lourde copie de Saint-Vital de Ravenne, où les principales difficultés ont été supprimées et les proportions perverties, au grand préjudice de l'effet de l'œuvre.

L'architecte de Saint-Vital avait fait exécuter des colonnes par des ouvriers byzantins ; celui d'Aix prit à Ravenne des colonnes romaines qu'il transporta et dont on raccorda plus ou moins maladroitement les tronçons.

Il n'en eut pas assez pour en aligner entre les piliers du bas de la rotonde, qui furent reliés par de simples arcades. En revanche, il en aligna trois ordres superposés dans le vide des arcades des tribunes, et naturellement, il fut au-dessus de ses moyens de donner à ce remplissage la courbe des élégantes absides à jour de Saint-Vital. De même, ne sachant pas établir les voûtes du bas côté et des tribunes sur plan trapézoïde, il entoura l'octogone qui porte la coupole de deux étages de collatéraux formant seize côtés, avec des travées de voûtes décomposées en carrés et en triangles.

Ce monument fut imité à Mettlach, dans une église monastique dont on n'osa pas voûter la partie centrale, et dans la chapelle du palais de Nimègue, qui a été presque reconstruite à l'époque romane, et il fit longtemps école en Allemagne. Le plan de Saint-Gall et l'église de Germigny-les-Prés présentent, l'un le type à deux absides et l'autre le plan en quatre-feuille qui existent déjà, à l'époque précédente, dans l'architecture romaine ; le premier de ces plans n'est représenté qu'en Afrique, dans les premières basiliques chrétiennes, et si l'autre existe à Grenoble, on n'y trouve pas ce groupement ramassé symétriquement autour d'une coupole centrale qui caractérise l'église de Germigny. En réalité, Saint-Gall semble inspiré des vaisseaux ovales de Sainte-Sophie et de Saints-Serge-et-Bacchus de Constantinople; l'église de Germigny par quelque autre église byzantine : on n'a que l'embarras du choix pour désigner, en Orient, un exemple de ce type.

L'église de Germigny a été consacrée, en 816, par Théodulfe, évêque d'Orléans. Elle forme un carré sur les faces duquel s'ouvrent quatre absides (l'une a disparu) et dans les quatre angles duquel sont des travées carrées couvertes de coupoles. Une calotte centrale s'élève beaucoup plus haut, dans une tour-lanterne carrée que portent des piliers carrés entre lesquels sont bandés deux rangs d'arcades étrésillonnées par de petites arcades sur colonnettes qui forment de fausses tribunes. L'abside de l'est, plus importante, est ornée d'arcatures et d'une mosaïque à fond d'or figurant l'Arche d'alliance gardée par les séraphins.

De Saint-Gall, il ne nous reste qu'un plan du IXe siècle, tracé à l'encre rouge et noire sur parchemin. L'église de cette célèbre abbaye avait deux absides et des bas côtés. Elle était cantonnée de quatre tours rondes isolées qui contenaient des escaliers en vis et des oratoires et qui devaient ne pas être des clochers malgré leur ressemblance avec le clocher unique élevé à la même place et peut-être après coup, au VIIIe ou IXe siècle, auprès de chacune des deux basiliques de Saint-Apollinaire à Ravenne (fig. 64).

Une ancienne représentation de l'abbatiale de Saint-Riquier (Somme), du IXe siècle, montre une autre église flanquée de tours cylindriques à ses deux extrémités qui ont dû être de même deux sanctuaires. Ces tours ont un couronnement assez particulier, en cône tronqué surmonté d'un

pavillon à arcades que couronne un second cône. Une représentation de l'ancienne cathédrale de Chartres montre deux clochers carolingiens pourvus d'amortissements analogues. Ce pouvait être déjà la forme du couronnement (*turritus apex*) de la tour-lanterne des basiliques mérovingiennes de Gaule.

Hors de France et d'Allemagne, l'architecture carolingienne offre les mêmes caractères. L'église Saint-Satyre de Milan, bâtie par l'archevêque Anspert (868-887), présente le même plan que celle de Germigny; les stucs modelés, qui forment la décoration principale de celle-ci et qui dérivent d'une tradition antique mais reproduisent des ornements byzantins, se retrouvent dans l'oratoire de Cividale en Frioul, élevé au VIIIe siècle par la comtesse Gisletrude.

Cet oratoire a le plan le plus simple : le sanctuaire et la nef forment chacun un rectangle couvert d'une voûte d'arêtes.

La côte et les îles de la Dalmatie, qui dépendaient de l'Empire d'Orient et touchent à la région germanique, ont construit à l'époque carolingienne des édifices où l'influence byzantine se fait particulièrement sentir : la basilique de Parenzo a gardé son plan et ses colonnes du VIe siècle dans la reconstruction du IXe, mais Saint-Donat de Zara, bâtie peu après 800 par l'évêque Donat III et décrite au Xe siècle par Constantin Porphyrogénète telle que nous la voyons, appartient au type de Saint-Vital de Ravenne et de la chapelle palatine d'Aix. Cette rotonde, couverte d'une coupole ovoïde, est entourée d'un bas côté et de tribunes qui étaient réservées aux catéchumènes. Les supports sont six lourds piliers à quatre faces et deux colonnes antiques; deux absidioles et une abside accolées forment saillie à l'est.

L'Angleterre doit son architecture romane à la Normandie, mais avant la conquête elle avait, comme les autres nations occidentales, créé par ses propres moyens un style roman original, procédant des traditions romaines et de l'apport décoratif des Barbares.

Au VIIIe siècle, l'archevêque Albert d'York se construisit une cathédrale pourvue de treize autels. Cette église qu'Alcuin appelle *alta domus solidis suffulta columnis* (*Carmen de pontificibus Ecclesiæ Eboracensis*, vers 1506) doit avoir été l'une des plus belles de la contrée.

Au IXe siècle, la plupart des monuments de la Grande-Bretagne furent détruits de fond en comble par les incursions incessantes et dévastatrices des Danois ; au siècle suivant, sous la direction de moines à la fois artistes et hommes d'État, tels que Dunstan et Ethelwald, les ruines furent réparées ; et c'est à partir du Xe siècle jusqu'à la conquête normande de 1066 que se place vraisemblablement l'érection des monuments appelés saxons, œuvre d'un style roman très rude et très original, qui ont précédé en Angleterre l'architecture normande. Peut-être quelques-uns de ces

étranges édifices remontent-ils même à une époque antérieure ; les églises de Brixworth et de Reculver pourraient dater du VIIe siècle, selon l'opinion de bons auteurs. Saint-Martin de Canterbury est incontestablement une église très ancienne, et si l'on s'en rapporte à des vraisemblances historiques bien établies, il faudrait dater du VIIe siècle le porche de l'église de Monkwearmouth analogue cependant aux monuments qui s'élevèrent au XIe siècle sur le continent. L'architecture anglaise a-t-elle été à ce point en avance? C'est une question que le petit nombre d'édifices carolingiens sûrement datés qui nous restent ne permet pas d'éclaircir.

Les églises saxonnes ont quelquefois des bas côtés et des arcades sur piliers, comme Reculver (Kent), Brixworth (Northamptonshire) ; un plus grand nombre présente un vaisseau simple, généralement très étroit et très haut ; le transept est très rare. Ceux que l'on rencontre forment une saillie accentuée comme à Worth (Sussex), Sainte-Marie, dans le château de Douvres, Repton (Derbyshire), Stow (Lincolnshire), Norton (Durham), Stanton-Lacy (Shropshire), Deerhurst (Gloucestershire). L'abside est généralement remplacée par un chevet rectangulaire plus facile à bâtir et surtout à couvrir, comme à Escomb (Durham), Wittering (Northamptonshire), Boærhunt (Hampshire), Arlington (Sussex) et même dans de grandes églises telles que celles de Peterborough et de Repton. Ce plan restera en grande faveur dans les âges suivants : quelquefois, on trouve une abside précédée d'une travée de chœur (Reculver et Brixworth). L'ancienne cathédrale saxonne de Canterbury avait deux absides, à l'est et à l'ouest. Une disposition particulière, commune aux plus anciennes églises d'Angleterre, d'Écosse et d'Irlande, consiste en un rétrécissement de l'arc triomphal formant comme un second portail à peine plus large que celui de l'entrée, et percé dans un mur qui remplit l'office d'un jubé (Reculver, Brixworth, Rochester, etc.).

Le petit porche carré qui précède déjà les portails de Saint-Pancrace de Cantorbery continue d'être en faveur (Monkwearmouth, Bradford-sur-Avon), et au début de l'époque romane, on surmonte le porche occidental d'un clocher comme celui qui fut ajouté après coup au commencement du XIe siècle sur le porche de Monkwearmouth, ou comme celui de Corbridge sur la Tyne.

Quelques grandes églises saxonnes ont eu deux clochers, soit à la façade, soit à la façade et entre le sanctuaire et la nef (Ramsey). Nous connaissons cette particularité par des textes et par un ancien sceau figurant la cathédrale d'Exeter avec une tour-lanterne centrale et à la façade deux tours dont une cylindrique qui pourrait remonter à la construction d'Athelstan, tandis que le reste serait l'œuvre des architectes du roi Canut.

L'église Sainte-Marie, dans le château de Douvres, possède une belle tour-lanterne sur la croisée.

L'appareil des églises saxonnes diffère beaucoup suivant les provinces; mais il n'est jamais régulier comme sur le continent; il peut, toutefois, être bien exécuté, comme à Bradford-sur-Avon. Les angles sont renforcés de chaînages. Les plus anciennes églises sont construites en briques romaines (Saint-Pancrace de Cantorbery) ou pourvues d'arases en brique comme à Stone près Faversham et dans la tour de Swanscombe (Kent) où ils sont réguliers, de même qu'à Britford (Wilts). Bientôt, ils deviennent très irréguliers, comme à Brixaworth, où la brique est surtout employée dans les cintres; elle a le même emploi dans les fenêtres de Saint-Nicolas (Leicester) et d'Arlington (Sussex) et dans les arcades qui s'ouvrent à l'est de la nef de Britford (Salisbury). Les Saxons, en effet, étaient mal habiles à appareiller les claveaux, comme on peut le constater par exemple à l'église de Stowe (Sussex) et parfois ils ont substitué à l'arc romain le linteau celtique comme dans une fenêtre et un portail de l'église d'Escomb; quelquefois même, ils ont donné à leurs piédroits l'inclinaison caractéristique qui se remarque dans les vieux édifices irlandais comme dans ceux de la Grèce primitive (Escomb, Brigstock, Boarhunt). On trouve aussi des arcs en mitre formés de deux piliers inclinés (Barton-sur-Humber, Deerhurst, Dunham-Magna). Les briques peuvent être empruntées à des ruines romaines, et il semble bien que ce soit le cas à Britford; il en est de même de certains chaînages d'angles en pierre de taille, comme à Stow (Lincolnshire) et à S. Mildred de Cantorbery. Les murs de ces monuments ne se composent pas d'un noyau de blocage entre deux parements appareillés : ils forment une masse homogène; à Britford, le mortier est mélangé de brique pilée suivant l'usage romain. Mais ce qui caractérise le mieux cette variété d'architecture est un système de chaînage employé surtout aux angles et qui semble avoir apparu tout d'abord dans les piédroits des baies : il se compose de longues pierres étroites posées alternativement debout pour former étai rigide et sur leur lit pour former tenon (*long and short work*). Les dernières étaient en partie cachées par l'enduit qui s'appliquait sur l'appareil irrégulier; les pièces verticales, au contraire, n'étaient pas



FIG. 74. — Tour saxonne d'Earl's Barton (Northamptonshire).

enduites; elles forment même souvent une légère saillie, et ces chaînages prenaient, en conséquence, l'aspect d'une sorte de liséré sur les angles des édifices et de leurs ouvertures. Le procédé dérive des constructions romaines et semble n'avoir pas été limité à la Grande-Bretagne, car on le trouve jusqu'à la fin du Moyen Age dans l'île de Gotland. Ce qui est spécial aux architectes saxons est d'en avoir tiré un parti décoratif, en accentuant la saillie de ces chaînages, en les multipliant comme les bandes verticales du style roman germanique, enfin en les reliant par des pièces en forme d'arcatures cintrées, comme à Barton-sur-Humber, ou en mître, comme dans le même exemple et à Deerhurst, ou prenant l'aspect de décharges obliques et donnant à l'édifice l'allure d'une construction en pans de bois, comme à Earl's Barton (fig. 74). Malgré cet aspect, il semble bien que l'imitation du bois ne soit pour rien dans ce style, ou ne s'y soit introduite que tout à fait après coup. En effet, non seulement l'origine est romaine, mais la construction primitive en bois de la Grande-Bretagne que Bède appelle *mos Scotorum*, n'était pas en pans de bois mais faite de madriers juxtaposés; l'église de Greenstead (Essex) en témoigne encore. Les parois se composent de demi-troncs de chênes rapprochés la face plane au dedans et assemblés dans deux sablières en haut et en bas. Un autre caractère de l'architecture saxonne est l'emploi dans les portails et sur les jambages des fenêtres (Monkwearmouth, Worth, Brixworth) et plus encore dans les baies de clochers (Barton-sur-Humber, Earl's Barton, Brixworth, Wickham, Worth), de fûts sans chapiteaux, mais ornés dans toute leur hauteur d'une décoration annelée faite au tour, qui leur donne souvent le galbe de balustres (Barton-sur-Humber, Earl's Barton; fûts employés dans les tribunes romanes de Saint-Alban). Dans les monuments français, les fûts décorés au tour se rencontrent plus tard, de l'an 1000 à 1150 environ (Saint-Pierre de Jumièges, seul exemple antérieur à l'an 1000, Saint-Mexme de Chinon, chapelle de Chancelade, près Périgueux, Saint-Genou (Indre), fûts conservés à la cathédrale de Laon). Enfin les pilastres et piédroits sont généralement couronnés d'impostes brutes sans aucune moulure, les cordons horizontaux et parfois aussi les chapiteaux de pilastres (Bradford) affectent la même rudesse. La sculpture est la même que dans les édifices carolingiens des autres pays : on peut citer comme exemples des fûts de piliers qui rappellent les pilastres sculptés de Cravant (Indre-et-Loire) et celui de l'arrière-crypte de Montmajour, dite confessionnal de Saint-Trophime : à Bradford-sur-Avon, une face de pilastre est divisée en deux panneaux sertis d'un motif courant d'entrelacs; au centre, ces panneaux sont occupés par des dessins géométriques. A Britford (Wilts) une face de pilier a ses angles formés de deux longues pièces ornées de pampres d'un style encore antique, tandis qu'au centre, deux panneaux carrés ornés d'entre-

lacs et semblables à des panneaux de chancel carolingien, alternent avec d'autres pièces rectangulaires plus foncées; au porche de Monkwearmouth, le haut soubassement qui porte les doubles fûts sur lesquels retombe l'arcade est décoré de deux serpents enlacés et de deux têtes d'oiseaux à long bec, les becs entre-croisés, très analogues à la décoration de certains manuscrits irlandais de l'époque carolingienne.

On cite comme principaux exemples de l'architecture saxonne : la tour de Barnack (Northamptonshire); l'église de Barton-sur-Humber, celle de Sainte-Marie de Bishophill-Junior (Yorkshire) appareillée en épi; l'église de Boarhunt (Hampshire), l'église de Bosham (Sussex), qui, au contraire, est une des moins anciennes; celle de Bradford-sur-Avon, qui ressemble assez au baptistère Saint-Jean de Poitiers, avec sa nef rectangulaire courte cantonnée d'un sanctuaire et de deux porches également rectangulaires, et avec sa décoration extérieure composée de pilastres de faible relief et d'une frise continue d'arcatures sur pilastres cannelés dans le haut des murs : la partie sculpturale est de style carolingien mais l'appareil parfaitement dressé et les joints fins font hésiter à assigner à cet édifice la date reculée dont témoigneraient les caractères précités. L'acuité des toits ne prouve rien, car elle a existé très tôt en Angleterre.



Phot. Laurent.

Fig. 75. — San Miguel de Naranjo.

On peut encore citer l'église de Brigstock (Northamptonshire), de Britford, de Brixworth; la tour de Saint-Benoît de Cambridge; celle de Clapham près Bedford; celle de la Trinité de Colchester; l'église de Corbridge (Northumberland); celle de Corhampton (Hampshire), petit monument rectangulaire qui peut dater du xe siècle; celle de Deerhurst (Gloucestershire), dont les pilastres cannelés et les frontons rappellent la façade carolingienne de Lorsch; celle de Diddlebury (Salop); Sainte-Marie, dans le château de Douvres, monument du xe siècle; l'église de Dunham-Magna (Norfolk), avec un curieux portail en mitre; celle d'Earl's Barton (Northamptonshire), avec sa tour bizarrement décorée; celle d'Escomb (Durham), qui passe pour une des plus anciennes; à Hexham, une crypte qui remonte authentiquement à saint Wilfrid; à Jarrow-sur-Tyne, des parties d'église qui peuvent être fort anciennes; l'église de Kirkdale (Yorkshire); celle de Langton en le Morthen (Yorkshire), dont le portail peut passer pour un chef-d'œuvre de barbarie; celle de Monkwearmouth, avec sa tour montée sur un porche plus ancien, couvert

d'une voûte en berceau, orné de fûts annelés et de sculptures étranges et surmonté primitivement d'un fronton qui encadrait une statue en demi-relief; l'église de North-Burcombe (Wilts); celle de Norton (Durham); la tour Saint-Michel d'Oxford; les fondations de l'ancienne cathédrale de Péterborough; le sanctuaire de l'église Repton (Derbyshire) surmontant une crypte romane; la crypte de Ripon bâtie par l'évêque Wilfrid; l'église de Ropsley (Lincolnshire); à Sockburn-sur-Tees, une chapelle ruinée; l'église de Somphing (Sussex), avec des pignons décoratifs semblables à ceux des clochers germaniques; celle de Stenton-Lacy; celle de Stow (Lincolnshire), fondée en 678, brûlée par les Danois en 870, et qui montre encore des traces d'incendie; les fondations d'une petite église très ancienne à Stone près Faversham; les églises de Warden et Whittingham (Northumberland); la tour de Wickham (Berkshire); l'église de Wing (Buckshire) avec sa crypte; l'église de Worth (Sussex); celle de Wittering (Northamptonshire), qui est une des moins anciennes; celle de Worth; celle de Wooten-Waven (Warwickshire), peu ancienne mais curieuse par la disposition de son clocher planté sur le sanctuaire même, etc.

En Espagne, il reste des vestiges d'architecture carolingienne, comme le chancel sculpté de Santianes de Pravia (Oviedo), les chapitaux de Cristo de la Luz et de San Sebastian à Tolède, divers ornements à San Roman de Hornija, Cordoue, Mérida, Tolède, Léon, mais quelques églises ont gardé jusqu'au XIIe siècle l'aspect d'édifices carolingiens. San Miguel de Naranjo, petit édifice en croix grecque (fig. 75) dont l'allure générale rappelle Germigny-les-Prés, pourrait réellement être très ancien, et l'on cite à tort ou à raison comme œuvre des IXe et Xe siècles San Michel de Linio, San Marie de Lebena, San Pierre de Nave, San Michel de Tarrassa. Cette dernière a tous les caractères du XIIe siècle; quant à Santa Maria de Naranjo et à l'église de Lena, près d'Oviedo, remarquables par leur plan et par leur curieuse ornementation stylisée et traitée en méplat, fort analogue aussi à celle de Germigny, on verra qu'il faut les attribuer à l'époque romane.

On ne saurait non plus attribuer avec certitude à l'époque carolingienne en France la nef de Saint-Philbert de Grandlieu (Loire-Inférieure), malgré son appareil de chaînages de brique, car ses piliers et ses arcades sont franchement romans de structure malgré leur petit appareil mêlé de brique.

Toutefois, il est manifeste que l'architecture carolingienne a préparé le terrain au style roman : déjà elle a produit des églises entièrement voûtées à Aix et Germigny ; cette dernière a une tour-lanterne à coupole ; la première a un porche cantonné de deux tours d'escaliers; le pilier est partout substitué à la colonne; l'abside est précédée d'un chœur; le transept développé et pourvu d'absidioles (Hersfeld), la galerie qui fait le tour exté-

rieur d'une des absides de Saint-Gall appelle l'idée du déambulatoire; enfin, dans les dernières années du xe siècle, des absides à déambulatoire avec absidioles s'élèvent à Saint-Martin de Tours, à Tournus et à La Couture du Mans, et celui de Saint-Étienne de Vérone date aussi du xe siècle. Les entrelacs et les monstres d'origine orientale ou barbare se mêlent dans la décoration aux motifs classiques plus ou moins déformés; il ne s'agit plus désormais que de coordonner et de développer tous ces éléments.

III

ARCHITECTURE DOMESTIQUE ET MILITAIRE

L'architecture civile abandonna les traditions romaines vers le ve siècle, forcée qu'elle fut de se confiner dans des enceintes fortifiées et de regagner en hauteur l'espace qu'elle perdait en surface.

Ces constructions furent forcément inhabiles : il ne nous en est rien resté. Le bois dut y jouer un grand rôle.

A l'époque carolingienne, le moine de Saint-Gall mentionne des rues bordées de portiques de bois : ces portiques, en même temps qu'ils fournissaient un abri, permettaient aux étages supérieurs des maisons de s'élargir au-dessus de la voie publique. Cette disposition a persisté durant tout le Moyen Age.

Charlemagne eut des palais à l'instar de ceux des empereurs romains et des rois visigoths : il eut des résidences somptueuses à Nimègue et à Ingelheim; à Aix-la-Chapelle, le palais, dont la chapelle seule subsiste, et le capitole eurent des portiques qui au xive siècle encore faisaient l'admiration de Pétrarque, et une fontaine ornée d'une louve romaine s'élevait dans l'atrium de la basilique; à Turin, le palais dit des Tours est un monument lombard construit en brique à la façon des Romains.

En architecture militaire, les Mérovingiens avaient suivi les traditions des Romains dont ils conservaient ou imitaient les fortifications.

Grégoire de Tours décrit, au livre III de l'*Histoire des Francs*, le château de *Merliacum* fortifié par la nature même et élevé de 100 pieds au-dessus de la plaine. Il renfermait des pièces d'eau, des sources, des terres cultivées. Une porte d'eau livrait passage au ruisseau qui traversait son enceinte.

La plupart de ces enceintes de très anciens châteaux n'étaient que des retranchements en terre battue surmontés de palissades.

Fortunat (livre III, chant xii) décrit le château élevé par l'évêque de

Trèves, saint Nicet, au bord de la Moselle ; c'était de même une vaste enceinte entourant un plateau escarpé et défendu, en outre, de deux côtés par le confluent du fleuve et d'un ruisseau ; trente tours flanquaient cette enceinte qui renfermait des terres cultivées et un moulin à eau ; le château où l'évêque tenait sa cour (*aula*) occupait le point culminant. Le seul accès praticable était commandé par une tour puissante bien garnie de balistes ; cette tour, analogue déjà aux donjons romans, renfermait un oratoire. A l'époque carolingienne on continua autant que possible à asseoir les châteaux sur des promontoires dont la nature même rendait l'accès difficile. En 1791, le *Ring* des Huns formaient neuf enceintes concentriques de haies, troncs d'arbres et pierres entassées ; en 807, fut commencé le *Danewick*, levée de terre parallèle au cours de l'Egder, pour défendre le Jutland contre les invasions franques. Ermold le Noir décrit la résidence fortifiée de Marman, roi des Bretons : une rivière, des marais et une forêt en défendaient l'approche ; l'art y avait ajouté des haies vives et des fossés.

En Irlande les premiers monuments élevés depuis l'introduction du christianisme au IIIe siècle sont peut-être les forteresses qui se voient sur les côtes occidentales des comtés de Kerry, Clare, Galway, Sligo, et exceptionnellement dans ceux de Mayo, Donegal et Antrim. Il est malheureusement bien difficile d'assigner une date à ces constructions, mais elles appartiennent à un style très primitif : les architectes semblent, en effet, avoir totalement ignoré le principe de l'arc, et les murs sont en pierres sèches, appareillées très irrégulièrement mais fort bien dressées. Les enceintes, analogues aux acropoles mycéniennes ou étrusques, n'ont aucun flanquement, mais des chevaux de frise en pierre bordent le chemin qui y accède, et d'autres défendent les abords de la porte, amortie par un large linteau. Des couloirs, des escaliers, des chambrettes à coupole existent dans l'épaisseur des murs ; dans l'enceinte sont disséminées des huttes couvertes de coupoles de mêmes pierres posées en encorbellement comme dans les constructions préhistoriques du bassin méditerranéen. On peut citer comme exemple les forteresses de Staigue et de Dun Reugus.

Dans l'île de Bornholm, la forteresse appelée Gammelborg, est de la même famille.

C'est à l'époque carolingienne, au temps des invasions danoises, que l'on dut commencer à élever ces hautes tours cylindriques isolées, qui se dressent à côté d'un grand nombre d'églises irlandaises et qui servaient de tours de guet et de refuge. Nous verrons dans ces tours comme dans la sculpture romane de l'Irlande, des réminiscences carolingiennes à l'époque romane.

Lorsque les chefs irlandais se convertirent au christianisme, ils firent souvent don de leurs forteresses aux missionnaires. Ainsi peut s'expliquer

le plan des monastères primitifs de l'Irlande, composés d'une enceinte d'épaisses murailles dans lesquelles sont pratiqués quelques réduits et qui enserrent un éparpillement de petits édifices circulaires, oblongs ou rectangulaires sans lien entre eux. Les monastères d'Inismurray, Senach, Skellig, Michael sont des exemples curieux de ce genre de construction; dans le dernier, les cellules, circulaires ou ovales à l'extérieur, sont intérieurement rectangulaires, et l'oratoire, contigu à l'enceinte, est un rectangle avec abside prise aux dépens de l'épaisseur du mur.

Ce genre d'habitation primitive n'est pas spécial à l'architecture celtique : on trouve dans toute la Pouille des huttes de pierre voûtées en encorbellement et appelées *trulli*, qui procèdent d'une tradition ininterrompue depuis les temps pélagiques jusqu'à nos jours.

Dans les régions civilisées de la chrétienté, l'architecture monastique conservera seule à travers tout le Moyen Age la tradition de la maison romaine avec son atrium devenu le cloître des religieux. Le plan de Saint-Gall nous montre très complètement la distribution d'un monastère du IX[e] siècle. Certains détails sont encore tout à fait antiques, comme le chauffage au moyen d'hypocaustes et les toits percés d'ouvertures qui laissent pénétrer le jour et échapper la fumée, mais qui doivent aussi introduire les rafales et la pluie dans les appartements.

Pour le reste, l'abbaye de Saint-Gall ressemblait à toutes celles qui se bâtiront aux époques romane et gothique : le cloître avait des arcades; l'église en occupait tout un côté; les autres bâtiments étaient déjà dans l'ordre qu'ils garderont dans tout le Moyen Age, et déjà se montre cette entente de l'hygiène qui fait tant d'honneur à nos vieux architectes. Les moines ont des étuves; le cloître a sa fontaine d'ablutions; les latrines sont isolées par des couloirs coudés à double porte; l'infirmerie est complètement isolée. Les bâtiments d'exploitation agricole occupent de vastes espaces et sont tracés avec une absolue symétrie.

BIBLIOGRAPHIE

CIAMPINI, *De sacris edificiis a Constantino Magno constructis*, Rome, 1693; *Vetera Monumenta*, Rome, 1689, 2 vol. — J. QUICHERAT, *Mélanges d'archéologie* (*Moyen Age*) édités par le comte R. de Lasteyrie, Paris, 1886, in-8°. — LASTEYRIE (comte R. DE), cours professé à l'École des Chartes: *L'église Saint-Martin de Tours* (*Mém. de l'Acad. des Inscriptions*, 1892). — MARTIGNY (l'abbé), *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, Paris, 1877, 2[e] éd. — CAUMONT (A. DE), *Abécédaire d'archéologie, Architecture religieuse*. — LE NOIR, *Architecture monastique*, Paris, 1868. — G. DEHIO et G. VON BEZOLD, *Kirchliche Baukunst des Abendlandes*, Stuggart, 1884-1899, in-8°, atlas in-fol.. — ALF. RAMÉE, *De l'état de nos connaissances sur l'architecture carolingienne* (*Bulletin du Comité des travaux historiques*, 1882). — M. PROU, *La Gaule mérovingienne*, Paris, 1897. — SMITH et CHEETHAM, *Dictionary of christian antiquities*, Londres, 1875, 2 vol. — HORACE MARUCCHI, *Éléments d'archéologie chrétienne*, t. I, Paris, 1900. — ZESTERMANN, *De Basilicis libri tres*, Bruxelles, 1847, in-4°. — BUNZEN, *Les basiliques de Rome*, édition française, 1872. — HUBSCH, *Monuments de l'architecture chrétienne depuis Constantin jusqu'à Charlemagne, etc.*, traduction par M. l'abbé Guerber, Paris, 1866, in-fol. — KRAUS, *Real Encyklopædie der christlichen Altherthümer*, Fribourg en Brisgau, 1880, gr. in-8; — *Geschichte der christlichen Kunst*, Fribourg en B., 1895-1897, in-4°. — GUSTAVE CLAUSSE, *Basiliques et mosaïques*

chrétiennes, Italie-Sicile. Paris, 1895, in-8°. — A. PÉRATÉ. *L'archéologie chrétienne* (*Coll. de l'enseignement des B.-A.*). — A. MARIGNAN, *Un historien de l'art français : Louis Courajod*, t. I, *Les temps Francs*, Paris, 1899, in-8°. — L. COURAJOD, *Cours* recueilli et publié par MM. André Michel et Lemonnier. Paris, 1899, in-8°. — S. GSELL. *Recherches archéologiques en Algérie*, Paris, 1893. — RAOUL ROSIÈRES, *L'évolution de l'architecture en France*, Paris, 1894, in-12. — M[is] DE VOGUÉ. *Monuments de la Syrie centrale du IV[e] au VIII[e] siècle*, Paris, 1865-1877, in-4°. — R. CATTANEO. *L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa*. Venise, 1889. — Miss MARGARET STOKES. *Early Christian art in Ireland*, Londres, 1887, in-8°. — G. T. JACKSON, *The Architecture of Dalmatia* (*Transact. of R. Instit. of Brit. architects*, 1887. — MARCEL REYMOND et CH. GIRAUD. *La chapelle Saint-Laurent à Grenoble* (*Bulletin archéologique*. 1893). — ÉM. BERTAUX. *Étude d'un type d'habitation primitive* (*Annales de Géographie*. 1899). — Prof. BALDWIN BROWN, *Notes on preconquest Architecture* (*The Builder*. 1895. — 2[e] partie): W. EFFMANN, *Die Karolingisch-Ottonischen Bauten zu Werden*. Strasbourg. 1899. — ADAMY (D[r]) *Die Frankische Thorhalle zu Lorsch*, Darmstadt, 1891, in-8°. — MAITRE (LÉON). *L'église Saint-Philbert de Grandlieu* (*Bulletin archéologique*. 1896). — RIVOIRA (Comm. G. T.) *Le origini della architettura lombarda*. Rome, 1901, in-4°. — ENLART (CAMILLE), *Manuel d'archéologie française*, tome I. Paris, 1902, in-8°. — LAMPEREZ Y ROMEA (D. VINCENTE), *Notas sobre algunos monumentos de la arquitectura cristiana española* (*Boletin de la Sociedad española de Excursiones*, passim). — FATIGATI (D. ENRIQUE SARRANO), *Escultura romanica en España*, Madrid, 1900, in-8°.

CHAPITRE III

L'ART BYZANTIN[1]

Caractères généraux de l'art byzantin. — On a vu plus haut comment le triomphe de l'Église développa et transforma l'art chrétien à Rome. En Orient, il suscita une activité artistique encore plus remarquable, car c'est vers l'Orient, au IVe siècle, que se déplaçait à la fois le centre de gravité de l'empire et celui de la chrétienté. C'est à Alexandrie, à Antioche que surgirent les grandes hérésies; à Nicée, à Éphèse et à Chalcédoine que les conciles œcuméniques fixèrent le dogme; c'est en Égypte, en Syrie, que le monachisme déploya sa première puissance. Enfin un acte de Constantin donna à l'art chrétien d'Orient une extraordinaire impulsion et, au moins au début, pesa dans sa destinée plus que la fondation de Constantinople : ce fut l'invention de la Croix, ce fut la construction du Saint-Sépulcre et du Martyrium, la dédicace d'innombrables sanctuaires aux lieux consacrés par les souvenirs évangéliques. Ainsi jaillit, en Palestine, la source vivace où les pèlerins du monde entier vinrent puiser légendes et images.

L'art nouveau fut, en Orient plus encore qu'à Rome, « le serviteur du culte officiel ». Il n'était plus l'expression de la piété et de l'espérance chrétiennes; il ne devint pas seulement la catéchèse muette et le symbole du dogme. L'Église jusqu'alors confinée dans les catacombes, les maisons ou de modestes chapelles, ne créa pas avec ses seules ressources son outillage de liberté; à la liberté vint se joindre aussitôt la faveur impériale, qui donna à ses édifices sacrés une ampleur et une magnificence hors de proportion avec ses forces et ses besoins. L'art chrétien devint ainsi un des modes de l'action gouvernementale. En Palestine, Constantin lui-même excitait le zèle du clergé en le faisant aider par ses gouverneurs. Dès lors, l'art chrétien fut toujours alimenté par les souverains, leurs familles ou les grands.

1. Par M. Gabriel Millet.

Un épisode nous éclaire sur ce caractère nouveau. En l'an 401, Gaza comptait à peine 280 fidèles et pourtant son évêque Porphyre put, en flattant les espérances maternelles de l'impératrice Eudoxie, obtenir d'Arcadius l'ordre d'y détruire les temples païens. A la place du plus vénéré, au cœur de la ville, Eudoxie fournit l'argent pour édifier une église. On ne savait quelle forme donner à l'édifice et quelques-uns proposaient d'imiter le temple démoli, une rotonde à double portique, lorsqu'arriva de la cour un plan en forme de croix. Un architecte d'Antioche traça ce plan sur le sol avec du plâtre et, les fondations creusées, Porphyre posa la première pierre. On travailla cinq ans sous la protection et avec le concours des troupes. Eudoxie expédia 32 colonnes en marbre de Carystos et l'église fut appelée de son nom. Cette église passait pour la plus grande de son temps et c'était merveille pour si peu de fidèles; mais Porphyre, qui nourrissait les longs espoirs, répondait que le Christ saurait accroître son troupeau et qu'un jour viendrait où la foule des chrétiens n'y pourrait tenir.

En examinant le plan d'Eudoxie, Porphyre y reconnaissait la révélation divine, car « le cœur des rois est dans la main de Dieu ». Auparavant, lors du baptême de Théodose II, comme ses compagnons admiraient parmi « la foule blanche de neige » des patrices, illustres et officiers, la chaude vigueur de la pourpre impériale, qui se détachait sur ces costumes étincelants, il leur disait : « Si ces pompes terrestres, qui ne durent qu'un temps ont un tel éclat, quel doit être l'éclat des pompes célestes préparées pour les justes ». Ainsi l'imagination chrétienne se modelait sur les cérémonies de la cour. Dans les mosaïques de Saint-Apollinaire-Neuf, à Ravenne, au VI[e] siècle, et plus tard encore, au XI[e] siècle, dans celle de Saint-Luc en Phocide, la pourpre du Christ, au milieu des Apôtres, jette aussi une note forte dans la blancheur des draperies.

Ainsi l'art chrétien, quelles qu'aient été au début la spontanéité et la diversité des écoles locales, devait finir un jour par recevoir l'impulsion uniforme de la cour. L'Église, au contact du pouvoir, avait adapté son goût comme sa pensée aux formes et aux usages de la société qu'elle prétendait diriger. C'est cette société même qui a imprimé son caractère à l'art comme à l'Église.

Or, cette société est sortie d'un mouvement de pensée dont, au début du IV[e] siècle, la fondation de Constantinople et le triomphe du christianisme marquent une double manifestation. C'est la résurrection politique de l'hellénisme et, sous l'enveloppe de l'hellénisme, la renaissance de l'ancien Orient. Constantin prit contact avec ces aspirations nouvelles; il leur donna un centre et un cadre; mais elles mirent plus d'un siècle à s'y fixer. Au IV[e] siècle, depuis Constance jusqu'à Théodose, les empereurs résident à Antioche, qui « demeure, dit Mgr Duchesne, la reine de

l'Orient, le centre de gravité de l'empire grec et sa principale métropole ecclésiastique. » C'est au ve siècle seulement que les hautes destinées, ménagées par Constantin à sa nouvelle Rome, purent s'accomplir. Dès lors tout l'Orient se meut autour d'elle, son évêque devient comme « une sorte de pape de l'empire oriental ». L'hérésie monophysite, en démembrant les chrétientés de Syrie et d'Égypte, en isolant les vieilles populations orientales, épuisa les deux grandes cités hellénistiques, Antioche et Alexandrie, et fixa pour des siècles à Constantinople le centre de l'hellénisme, de l'orthodoxie et de l'art.

Ce déplacement du centre artistique eut de très graves conséquences. Antioche et Alexandrie nourrissaient de très vieilles traditions, les traditions hellénistiques qui avaient alimenté l'art romain et, nous le verrons, se maintenaient vivaces et fécondes. Mais ces traditions séculaires étaient leur œuvre ; elles les avaient créées autrefois en modifiant dans son essence, au contact de l'Orient, l'héritage de la Grèce libre, parce qu'elles étaient alors des cités neuves, nées de la conquête macédonienne, par la volonté des successeurs du conquérant. A leur exemple, Byzance, cité neuve, en prenant à son tour la direction de l'art grec, devait l'orienter dans des voies encore inconnues. Nous nous convaincrons, en effet, surtout par l'étude de ses monuments profanes, qu'elle offrit un terrain commun où les artistes de Rome, de la Grèce, de la Syrie et de l'Égypte se rencontrèrent, et, une fois dépaysés, transformèrent leurs procédés jusqu'à les fondre en un style nouveau. En sorte qu'au vi^e siècle, toutes les forces chrétiennes refluant vers Constantinople, Justinien put y fixer sans retour le centre de l'art oriental. Les architectes Anthémius de Tralles et les deux Isidore de Milet s'étaient formés en Asie. Mais ce fut à Constantinople, et par la volonté de Justinien, qu'ils développèrent avec un éclat incomparable les méthodes asiatiques, qu'ils créèrent les monuments dont l'influence rayonna par tout l'empire. L'immense travail de construction et de restauration dont Procope nous a tracé le tableau, fut dirigé par des fonctionnaires et des architectes de la cour. C'est ainsi, par exemple, que Jean de Byzance et Isidore le Jeune reconstruisirent la cité de Zénobie en Mésopotamie, avec ses fortifications, ses églises, ses bains et ses portiques; que l'architecte Théodore éleva de nouvelles églises en Palestine. Désormais, ce fut Constantinople qui donna l'impulsion.

Cet art nouveau présente les mêmes caractères que la société dont il est l'expression. Cette société est l'héritière et la gardienne de la culture hellénique ; aussi son art a-t-il maintenu à travers le moyen âge et jusqu'à la Renaissance les types antiques et la tradition classique du style. D'autre part, la monarchie absolue qui la régit se modèle sur les monarchies orientales: l'Orient la pénètre par ses hommes et par ses œuvres, lui enseigne la gravité hiératique des attitudes et la magie de la couleur. Ainsi

les deux traditions rivales se rencontrent, comme les chameaux d'Éliézer et la naïade alexandrine sur un feuillet de la Genèse de Vienne (fig. 149). Ce sont ces deux éléments que notre étude s'efforcera de discerner. Nous verrons d'abord la Perse, dont les Sassanides ont fait renaître les traditions nationales, qu'ils ont dotée d'un art original, fournir des enseignements à Byzance, puis sur son propre sol, en Égypte, en Syrie, l'esprit de l'ancien Orient, toujours vivace, se ressaisir, glacer et raidir les libres et vivantes figures hellénistiques, avant de les transmettre à Byzance; enfin, lorsqu'il a repris son indépendance, non seulement dans la société chrétienne par l'hérésie, mais bientôt après, en dehors d'elle et contre elle, par l'Islam, l'Orient dispute à l'hellénisme à la fois ses frontières par les armes et sa capitale par l'influence. Cette rivalité des deux traditions, des deux esprits, qui a suscité des crises fécondes et redoutables, comme celle des Iconoclastes, explique aussi le mélange de fantaisie et d'immobilité qui parfois nous surprend dans l'art byzantin.

La culture grecque devait maintenir à Byzance non seulement le sentiment du style, mais aussi le goût de la mythologie figurée. D'autre part, la tradition monarchique de l'Orient voulait que l'art glorifiât le souverain, en sorte qu'au bas-relief historique des colonnes, des arcs de triomphe romains devait correspondre à Byzance, sur les parois des palais impériaux, une peinture d'histoire. En un mot, Byzance eut un art profane, dont nous connaissons mal les monuments, parce que la vénération des hommes ne les a point préservés, ainsi que les églises, mais dont nous commençons à saisir l'importance, et qui peut-être a donné l'impulsion à l'art religieux.

Ainsi l'art de l'Orient chrétien est avant tout l'art de l'empire oriental et doit son caractère à la fondation de Constantinople bien plus qu'au triomphe de l'Église. Il mérite donc d'être nommé byzantin, même à ses origines, avant que Byzance ne l'ait marqué de son empreinte, puisque par les formes et les formules qu'elle a ensuite groupées, coordonnées et façonnées, se manifestent les aspirations qui sont la propre raison d'être de la nouvelle cité.

Nous étudierons donc, sous le titre d'art byzantin, l'art de l'Orient chrétien depuis ses origines et dans ses lointaines ramifications. L'histoire de cet art comprend deux époques, que sépare l'âge obscur des Iconoclastes. Dans la première, du IVe au VIe siècle, il se dégage lentement de la tradition antique; il se développe, ainsi que nous l'avons indiqué, en plusieurs centres : Égypte, Syrie, Asie Mineure, aussi actifs, aussi féconds que Constantinople, jusqu'au jour où il atteint, sous Justinien, sa pleine expression et son premier âge d'or; il reste en contact étroit avec l'Occident, si bien qu'en lui semble persister l'unité romaine, l' « unanimitas imperii », qui hantait vainement les rêves politiques de Justinien. C'est dans la seconde

seulement, aux xe, xie et xiie siècles, que Byzance, concentrant en elle toutes les forces de l'Orient chrétien, rayonne au loin, à Venise, à Palerme, à Novgorod, à Kiev, au Caucase, par l'éclat d'une civilisation et d'un art qui lui sont propres, qui la distinguent de l'Occident par des caractères très nets. Au xe siècle, la dynastie macédonienne, avec des hommes de guerre tels que Basile Ier, Nicéphore Phocas, Jean Tzimiscès, Basile II, la portèrent à un degré de puissance et de prospérité, qui explique la merveilleuse renaissance de son art et son prestige à travers le monde. C'est à juste titre que le tropaire chanté aux processions solennelles la nommait « l'œil de la terre ». Cette gloire dura, sinon cette prospérité, jusqu'à la conquête des Croisés.

Le cadre de ce volume aurait demandé une étude distincte pour chacune de ces deux époques; mais comme la première a presque tout inventé, comme les œuvres conservées du xe, du xie et du xiie siècle ne sont souvent que les répliques des prototypes perdus du ve et du vi^e, en sorte que nos incertitudes ne peuvent faire un départ exact entre les créations des deux âges, la plus sûre méthode, et la plus suggestive, est de considérer chaque groupe de monuments en son entière évolution.

Pour l'une et pour l'autre, surtout pour la première, se pose un problème qu'on appelle en Allemagne « la question byzantine ». C'est celui des relations entre l'art byzantin et l'art de l'Occident. Ce problème, les savants l'ont résolu en un sens opposé, suivant qu'ils ont fait de Rome ou de l'Orient le centre de leurs études. Récemment, M. Strzygowski l'inscrivait en tête d'un de ses plus beaux livres, « *Orient oder Rom* », et montrait, à propos de quelques monuments bien choisis, que l'Orient, sous la domination de Rome, avait conservé vivace la tradition de l'art grec. En même temps, M. Ajnalov publiait une autre étude capitale et formulait aussi ses conclusions dans le titre même : « *Fondements hellénistiques de l'art byzantin.* » L'un et l'autre ont aussi fortement marqué l'influence orientale. La présente étude, qui s'inspire souvent de ces deux maîtres, confirme leurs hypothèses. L'art byzantin a puisé toute sa sève dans la terre qui l'a porté, et ce fut à cette terre féconde qu'après la Rome des Césars, la Rome du Christ triomphant emprunta des images pour exprimer ses rêves de grandeur.

I

ARCHITECTURE

L'Architecture civile. — Byzance nous a laissé de nombreuses églises, mieux préservées par leur sainteté que les édifices profanes. La splendeur de Sainte-Sophie rayonne sur toutes ses créations; mais cette

splendeur ne doit point effacer le souvenir de ses palais, de ses thermes, de son hippodrome, qui ont tenu une si large place dans sa vie et dans son histoire.

Les successeurs des Césars devaient continuer, pour faire aimer leur nouvelle capitale, la tradition des grandes œuvres d'utilité publique, et l'exemple de leurs voisins d'Orient, Sassanides ou Arabes, allait attiser en eux la passion, naturelle aux monarchies, des somptueuses constructions d'apparat. L'architecture civile, au moins pendant les premiers siècles, aux temps de prospérité et de puissance, marcha de pair avec l'architecture religieuse, employa les mêmes procédés, les mêmes formes, les mêmes ornements, tantôt prêtant, tantôt empruntant. Le forum et la villa avaient fourni la basilique à l'Église, peut-être l'Église s'acquitta en donnant le pendentif au palais. Il serait malaisé de faire à chacune sa part réelle d'invention dans l'œuvre commune; nous pouvons mieux dire ce que les monuments connus nous apprennent. Si les églises nous renseignent plus largement sur l'évolution de la structure et de la décoration, les édifices civils nous marquent avec une clarté décisive le caractère primordial de l'art byzantin, le mélange des traditions. Nous commençons donc par eux.

LA VILLE. — Constantin éleva la « seconde Rome », comme il la désigna lui-même, sur sept collines, comme l'ancienne, et comprit aussi dans ses murs quatorze régions. Plus tard, Théodose II y joignit les sept quartiers de l'Exokionion, les anciens campements des sept corps auxiliaires gothiques, et entoura la ville agrandie d'une enceinte double, celle qui subsiste encore et qui, dans la suite, ne s'étendit qu'en un seul point, près de la Corne d'Or, où Tibère et Héraclius voulurent protéger le palais et l'église des Blachernes. Comme dans les cités syriennes, une grande rue centrale, la Mésé, suivait la crête des collines, depuis la Porte d'or, reliant les places publiques, le forum de Tauros, le forum de Constantin, enfin l'Augustéon, où elle se terminait, au cœur de la ville, près de Sainte-Sophie et du Palais impérial.

Dans l'aménagement et la décoration de ce vaste ensemble, Rome et l'Orient mêlèrent leurs traditions.

A Rome on emprunta ou plutôt on reprit, car l'Orient lui avait fourni ses modèles, les monuments triomphaux : mais, tandis que Théodose et Arcadius, sur les forums de Tauros et de Xérolophos, imitaient les bas-reliefs en spirale de la colonne Trajane, Justinien, sur l'Augustéon, substituant la polychromie au relief, revêtait de marbre et de bronze une maçonnerie de briques. De même l'arc de triomphe, glorifiant la défaite de Maxime (388), plus tard enchâssé par Théodose II dans la nouvelle enceinte dont il devint l'entrée principale, la Porte d'Or, par ses dimensions puissantes, par la sévérité de ses surfaces plates, en pierres de taille, sans

colonnes ni corniches saillantes, sans statues ni bas-reliefs, se distingue des arcs romains et fait songer aux monuments orientaux.

L'hippodrome avait été construit sous Septime-Sévère, ainsi que les thermes de Zeuxippe, à l'image du cirque Maxime. Constantin l'embellit et Justinien reconstruisit la loge impériale à l'extrémité gauche des *Carceres*, alignées de biais sur une légère courbe. De la Spina subsistent encore deux obélisques et la colonne serpentine qui portait le trépied delphique. Le Sénat de l'Augustéon était une basilique à abside, précédée d'un portique. Justinien la refit avec une coupole sur le portique. La basilique de l'ancienne Byzance servit de tribunal et d'université; Julien y joignit une bibliothèque; après un incendie, en 476, on remplaça la bibliothèque de Julien par le Tétradision, un octogone à huit arcades, sous lesquelles se tenaient les professeurs.

Le mélange des traditions s'accuse plus nettement encore dans les travaux pour l'adduction et l'aménagement des eaux. Hadrien en avait amené des forêts qui bordent la Mer Noire; Constantin capta celles du plateau qui s'étend entre la Corne d'Or et la Propontide. Valens construisit un aqueduc qui subsiste : c'est la construction romaine par étages d'arcades. Les architectes de Justinien surent donner à ce système à la fois plus de solidité et d'élégance, en élargissant, en brisant légèrement les arcades, en ouvrant de petites fenêtres dans l'épaisseur des piliers, à travers les découpures ingénieuses de puissants contreforts prismatiques.

Les eaux furent recueillies d'abord, sans doute, dans les piscines romaines à piliers. Sous le règne de Valens, les architectes syriens introduisirent l'usage des réservoirs à ciel ouvert, mais en briques, à l'exception d'une seule, qui conserva l'appareil en pierres de taille des modèles. Mais à mesure que la population s'accrut et que la place libre se resserra, on dut revenir aux citernes souterraines; on ne reprit pourtant pas alors les méthodes romaines : on imita les citernes à colonnes d'Alexandrie. Ce système, adopté dès le début du ve siècle, atteint sous Justinien un admirable développement dans la citerne de la basilique d'Illus, Birbin-Direk. On s'était jusqu'alors contenté d'un étage de colonnes à cause de la difficulté de creuser le sol. L'architecte de Justinien, muni de larges ressources, put reproduire les étages multiples des citernes alexandrines : avec la hardiesse qui caractérise Sainte-Sophie, il remplaça les arceaux de liaison par de simples tirants de bois, et, sur cette mince superposition de colonnes, il appuya une voûte en calottes.

L'HABITATION. — Nous connaissons mal l'habitation byzantine. Pourtant la belle étude que le général de Beylié vient de lui consacrer permet d'en saisir les traits essentiels. Constantin paraît avoir transplanté à Byzance la maison patricienne romaine, avec ses multiples appartements, groupés autour de l'atrium et du péristyle. Celle de Lausos, une des plus célèbres,

enfermait les plus précieux chefs-d'œuvre de l'art antique, l'Aphrodite de Cnide, le Zeus d'Olympie. Ces palais, qui durent disparaître vers le VIe ou le VIIe siècle, formaient l'ossature de la cité et servaient de points de repère dans la foule des maisons plus simples, d'un type oriental. La maison orientale à cour unique s'était alors transformée. Dans les ruines de la Syrie centrale, comme sur une mosaïque du Bardo, toutes les pièces s'alignent sur un seul côté au fond de la cour, en une rangée uniforme et continue de deux ou trois étages, dont la façade est décorée de portiques; mais la cour subsiste et les rues s'insinuent encore entre des enceintes aveugles. Dans les grandes cités palestiniennes, que dessine la carte de Médaba, les portiques, les ἔμβολοι décorent les principales artères sans toucher aux maisons. De même, à Constantinople, les portiques isolés portaient des terrasses et des statues. Mais on dut aussi, pour ménager l'espace, supprimer la cour et aligner le long des rues les façades à portiques des maisons syriennes. Ces portiques décoraient, en effet, les façades des palais byzantins : c'est sans doute devant le grand Palais que le célèbre ivoire de Trèves figure une translation de reliques : au-dessus d'un portique, des fenêtres carrées s'ouvrent au milieu d'une colonnade; une « loge » à trois arcades, une terrasse portant deux lions, vestiges démolis en 1871, devaient donner à la villa de Nicéphore Phocas l'aspect pittoresque que laisse imaginer une miniature de Skylitzès. Enfin, à Ravenne, le palais de Théodoric, si l'on en juge d'après les mosaïques de Saint-Apollinaire-Neuf, avait sa façade principale percée de larges arcades. Un étroit portique, surmonté d'une niche et d'arcades aveugles, précède les ruines où l'on croit reconnaître une aile de ce palais. C'est ainsi que de la Syrie et de Constantinople s'est répandu sur tous les bords de la Méditerranée l'usage des « loges », qui bordent les rues et les places ou bien décorent les étages. Ces portiques ne restèrent à leur place primitive, au revers d'une enceinte, que dans les monastères : là la cour centrale, au lieu de disparaître, s'est amplifiée. La solide enceinte carrée de Daphni, construite au Ve ou au VIe siècle, porte les vestiges des pièces contiguës et des portiques encore presque intacts en Syrie, à Saint-Siméon-Stylite (VIe siècle), et que la tradition grecque a conservés, avec un caractère plus ou moins architectural, jusqu'aux époques les plus récentes.

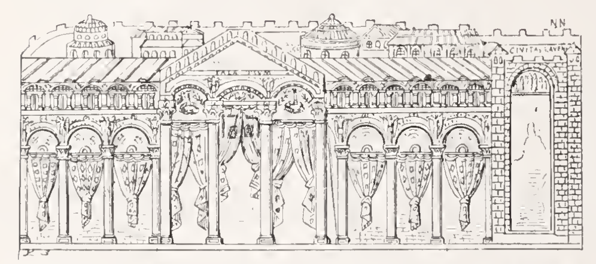


FIG. 76. — Palais de Théodoric à Ravenne, d'après les mosaïques de Saint-Apollinaire-Neuf.
(LAVISSE ET PARMENTIER, *Album hist.*)

L'habitation, dépouillée de la cour centrale, se transforma. La salle

d'honneur prit plus d'importance; elle fut souvent dressée sur des substructions au premier étage et parfois en occupa toute l'étendue. Tel est le palais « de Constantin Porphyrogénète » (Tekfour-Sérail). Ce palais avait deux étages : mais la salle d'honneur pouvait, au-dessus du rez-de-chaussée, s'élever jusqu'au toit. C'était le cas lorsqu'elle dessinait non pas un rectangle sous une toiture en bâtière, mais un octogone ou un carré sous une coupole. Les miniatures de Skylitzès figurent parfois les maisons sous cet aspect. Mais la plus notable innovation suscitée par la suppression de la cour fut l'étroit vestibule transversal, le « narthex » allongé sur toute la largeur de l'édifice; au VIe siècle, dans les ruines de Ravenne, entre l'étroit portique de la façade et la vaste salle oblongue bordée de bas côtés, il se développe sous de hautes voûtes d'arêtes; enfin aux XVe et XVIe siècles, au Phanar, il précède la salle unique de plusieurs maisons à coupoles. Les textes paraissent le signaler maintes fois dans le Palais impérial.

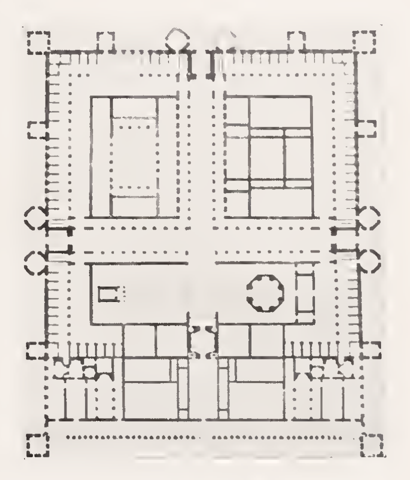


Fig. 77. — Palais de Dioclétien à Spalato, d'après Adam et Cassas.

Le palais de Spalato peut passer à juste titre pour le premier des palais byzantins. Les architectes appelés d'Asie par Dioclétien l'enfermèrent, à l'imitation des palais ninivites, dans une puissante enceinte légèrement oblongue, où les habitants de Salone, au VIIe siècle, cherchèrent un refuge contre les Croates. Sur trois côtés ils adossèrent, ainsi qu'à Daphni, de longues séries de cellules précédées d'un portique. Ils tracèrent deux avenues perpendiculaires, comme le cardo et le decumanus d'une cité, bordées de portiques et d'édifices. Celle qui partait, au nord, de l'entrée d'honneur, la Porte dorée, se transformait après le carrefour, en un somptueux péristyle découvert, un des plus beaux restes de l'architecture du bas-empire. De là un prothyron conduisait vers le sud à la première salle du palais élevé sur de robustes substructions : une coupole brillante de mosaïques donnait aussitôt une impression d'Orient; pourtant ce n'était point, semble-t-il, la salle d'honneur, ainsi que dans les palais persans de Firouz-Abad et du Servistan, mais seulement un vestibule grandiose analogue aux porches puissants de ces palais. La salle d'honneur, d'après les relevés vieux d'un siècle, ou plutôt les hypothèses d'Adam et de Cassas, s'étendait jusqu'à la galerie, au cryptoportique ouvert dans le haut de l'enceinte, sur tout le côté du mur, au bord de la mer. Autour de ces deux grandes pièces et le long de la galerie se distribuaient les appartements impériaux. Dans l'angle sud-

ouest, Adam et Cassas ont reconnu les thermes, dont subsistent quelques vestiges de coupoles et de niches. Mais les relevés ne justifient pas la symétrie minutieuse de leur restauration. Enfin en avant du palais même, sur les côtés du péristyle, se dressaient à l'ouest un petit temple et à l'est, ainsi qu'auprès des villes de la Syrie centrale, un mausolée : c'est un magnifique octogone entouré de portiques extérieurs, bien conservé et restauré avec soin.

A Constantinople, le grand palais se développait dans l'angle droit que dessinent l'Hippodrome et l'Augustéon ; ses dépendances et ses jardins atteignaient la courbe du rivage, à l'entrée du Bosphore. L'enceinte, construite par Nicéphore Phocas, au xe siècle, enfermait une surface de 400 000 mètres. Rien n'en reste, rien n'en restait encore au xive siècle et les essais de restauration tentés par Labarte, Paspatis et Bjelajev ne reposent que sur des textes dont le principal est le *Livre des Cérémonies* de Constantin Porphyrogénète. Le plan de ce vaste ensemble n'apparaît pas nettement et l'on est porté à n'en pas plus chercher qu'au Kremlin. Mais on ne peut croire que Constantin ait construit au hasard. Le palais de Dioclétien peut nous aider à saisir l'ordonnance primitive. Sur l'Augustéon s'ouvrait un premier palais appelé la Chalcé ; puis une longue galerie, bordée d'édifices, conduisait, par le Consistoire, à celui de Daphné. On y entrait par un petit portique, la Main d'or, dans une vaste salle du trône, l'Augusteus, qui devait constituer le centre de l'édifice, comme à Spalato la rotonde ou plutôt le vaste atrium rectangulaire qui la reliait au cryptoportique. De l'Augusteus, on se rendait du côté de l'Hippodrome, par l'Octogone, à l'église de Saint-Étienne, voisine du palais du Cathisma où se dressait la tribune impériale, et, à l'opposé, dans les appartements du prince. D'autres palais indépendants, la Magnaure, près de Sainte-Sophie, le Triclinium des dix-neuf lits, près de l'Hippodrome, complétaient cet ensemble.

Constantin, comme Dioclétien, composa son palais de salles basilicales, de rotondes et d'octogones. Avec Justinien apparaissent les nouvelles formes architecturales, propres à l'art byzantin ; en effet, après la sédition Nika, il refit la Chalcé en posant une coupole sur quatre arcs et quatre colonnes entre deux berceaux. Justin II, son neveu, éleva, à l'extrémité orientale de Daphné, un octogone à huit absides, nouvelle salle du trône, le Chrysotriclinos. Entre le Chrysotriclinos et l'Augusteus, les appartements impériaux finirent par disparaître et Théophile, dans le deuxième quart du ixe siècle, relia les deux salles au moyen d'une construction fort originale (dont le palais sassanide de Machita put suggérer l'idée) le Triconque, flanqué de trois absides à l'est, au nord et au sud, et s'ouvrant par trois portes sur une terrasse semi-circulaire, bordée d'un péristyle, le Sigma. On descendait du Sigma sur la place de la Phiale ;

puis, après une autre grande place, l'Abside, une longue galerie bordée d'oratoires menait à l'Augusteus. C'est autour de ces constructions que se dressèrent les nouvelles demeures impériales, dont la dernière et la plus opulente, fut le Cénourgion de Basile I[er], au sud du Chrysotriclinos. Ainsi se déplaça vers le Bosphore le point de départ des processions et le centre vivant du palais. Basile I[er] couronna l'œuvre par la construction d'un oratoire plus proche de sa demeure que celui de Saint-Étienne, la « Nouvelle Église », célébrée par Photius. Au sud, les accroissements se bornèrent au Justinianos, œuvre de Rhinotmète, qui s'allongeait sur les derrières de Daphné.

L'Architecture religieuse. — L'architecture religieuse eut un domaine plus large, car il fallait en tous lieux créer presque de toutes pièces l'outillage du culte nouveau. C'est en Palestine que l'activité constructrice du gouvernement et du clergé se porta d'abord, car les souvenirs pieux y attiraient l'affluence des pèlerins. Les sanctuaires s'y élevèrent en très grand nombre au IV[e] siècle. Les plus célèbres furent l'œuvre de Constantin lui-même ou d'Hélène, sa mère : à Bethléem, la basilique de la Nativité qui subsiste encore; à Jérusalem, le groupe du Saint-Sépulcre, ravagé par les Perses en 614 et rasé par le khalife Hakem en 1009. Constantin, en souvenir de la Passion et de la Résurrection, éleva deux églises : au-dessus du Saint-Sépulcre, que ses fouilles venaient de mettre au jour, une rotonde, et, par delà le rocher de Golgotha, qui dressait entre les portiques d'un atrium sa haute croix gemmée, une grande basilique, le Martyrium.

Les restes les plus considérables sont en Égypte, dans le désert de la Thébaïde (Couvent Blanc et Couvent Rouge, IV[e]-V[e] siècles), dans celui de Nitrie (Saint-Macaire, Amba-Beschaï, Souriani, Baramous, VI[e] siècle); dans la Syrie centrale, où les villégiatures des riches marchands d'Apamée et d'Antioche, brusquement abandonnées au VII[e] siècle, dans la terreur des invasions persanes et arabes, subsistent presque intactes avec leurs églises, leurs cloîtres et leurs établissements charitables; enfin au centre de l'Asie Mineure, en Isaurie et en Cappadoce (Birbinkilissé, les mille et une églises, IV[e]-VI[e] siècles). Quant aux grandes cités hellénistiques de l'Asie antérieure, sauf Pergame et Ephèse, nous n'en connaissons guère les monuments que par les textes.

A Constantinople, Constantin et Constance construisirent les grands sanctuaires de Sainte-Irène, des Saints-Apôtres et de Sainte-Sophie, plus tard refaits par Justinien; et Pulchérie, la basilique des Blachernes qui subsista jusqu'à la conquête turque. C'est de 463 que date l'église de Saint-Jean-Stoudite, l'actuelle Mir-Akhor-Djami. Le continent européen paraît avoir suivi le mouvement plus tard; c'est au V[e] siècle que furent

affectés au culte chrétien les sanctuaires païens : Olympie, Delphes, Daphni, le Théseion, le Parthénon ; ou que furent construits les édifices qui subsistent : à Salonique, la Rotonde de Saint-Georges, la basilique d'Eski-Djouma.

Au ve et au vi^e^ siècle, l'art monumental de l'Orient, comme autrefois l'alexandrinisme, poussa sur le sol italien de profondes racines. La large voie de l'Adriatique porta vers Salone, Parenzo et Ravenne non seulement ses marchands, mais ses prêtres et ses artistes. Ravenne, alors la vraie capitale de l'Italie, tournée vers l'Orient, dut à des princes élevés sur les bords du Bosphore, Galla Placidia, Théodoric, puis, après 540, à Justinien lui-même la plus belle floraison d'art byzantin qui soit parvenue jusqu'à nous.

L'Afrique romaine, avant même la conquête de Justinien, subit aussi cette influence ; car, au ive et au ve siècle, Carthage, où les pèlerins de l'Italie, comme ceux de la Gaule, faisaient escale, était la porte de l'Orient. Et l'on sait que les explorations et les fouilles de ces dernières années ont ouvert en Algérie et en Tunisie un inépuisable trésor à l'archéologie chrétienne.

Au vi^e^ siècle, Justinien donna à l'architecture religieuse de Constantinople un essor incomparable et un domaine des plus étendus : mais ensuite la conquête arabe, au viie siècle, restreignit ce domaine et la politique des empereurs iconoclastes, au viiie et au ixe, ralentit cet essor. Puis Basile Ier, à la fin du ixe, suivit l'exemple de Justinien et répara par tout l'empire les injures du temps et des hommes. Sa vigoureuse impulsion porta ses fruits au xe siècle et suscita l'éclosion d'un second âge d'or ; de la capitale, le mouvement se propagea dans les provinces, surtout dans la Macédoine et la Grèce, lorsque Basile II, en les affranchissant du joug ou des menaces bulgares, leur eut rendu la sécurité, la prospérité et qu'un peu plus tard, la conquête seldjoukide leur eut assuré dans le gouvernement la prépondérance que l'Asie Mineure avait exercée jusque-là pendant trois siècles.

Ce fut le monachisme qui développa dans ces régions l'art monumental. Dès la fin du xe siècle, les couvents, affranchis du joug déprimant des charisticaires par les chartes d'immunité et de franchise, purent atteindre, grâce à la faveur impériale, un haut degré d'influence et de richesse. Les trois plus vieux monastères du mont Athos, la grande Laure, Iviron et Vatopédi, fondés sous Nicéphore Phocas, Jean Tzimiscès et Basile Ier, plus tard Saint-Luc en Phocide, la Néa Moni de Chios et Daphni, près d'Athènes, témoignent de cette prospérité. En même temps, l'influence de Byzance rayonnait hors de ses frontières, en Géorgie, en Arménie, en Russie, où Jaroslav, vers le milieu du xie siècle, ouvrait si largement son jeune royaume à la culture byzantine, qu'elle marqua le peuple russe d'une empreinte ineffaçable ; enfin en Italie, soit à Venise, qui avait assuré sa

grandeur en accaparant, avec quelques autres cités italiennes, le commerce de l'empire, soit en Sicile, où l'énergique Roger fondait en 1130 un royaume presque oriental.

LA BASILIQUE. — Le règne de Constantin avait doté l'art chrétien de la basilique et de l'église circulaire ou octogonale. Ces formes architecturales, apparaissent en même temps à Rome et en Orient. Comme Rome en offre des exemples plus nombreux et mieux connus, on est porté à lui en attribuer la création, mais elles ne sont pas proprement romaines. Au temps de Constantin elles étaient déjà familières à l'Orient, et M. Strzygowski a pu reconnaître en elles comme une dernière floraison de l'art hellénistique. En tout cas, elles restèrent pendant deux siècles communes aux deux empires. C'est le règne de Justinien qui a, sinon suscité, au moins consacré par des monuments considérables, les formes propres à l'art byzantin, celles qui emploient la coupole sur pendentifs.

La basilique de l'Orient hellénistique ne se distingue pas des édifices occidentaux par des traits essentiels. L'Orient remplaça peut-être plus vite que Rome, au-dessus des colonnes, la plate-bande par les arcades, sa création originale, que Dioclétien lui avait empruntée pour le palais de Spalato; pourtant la plate-bande subsiste encore à Bethléem, au Stoudion et même, au vi^e siècle, aux Saints-Serge-et-Bacchus. Il a marqué aussi sa préférence pour les galeries au-dessus des bas côtés. En effet, la grande majorité des basiliques qui subsistent ou que les textes décrivent clairement en étaient pourvues. La vogue des tribunes ne tient pas, comme on l'a cru, au développement du monachisme. On voulait avoir plus de place. C'était, comme l'explique Choricius, par esprit de magnificence.

Le transept, à Saint-Démétrius de Salonique, forme un péristyle de chaque côté de la grande nef; à Bethléem, il dessine une véritable croix longue, dont les bras se terminent en hémicycles. En Égypte, il ne manque jamais au-devant des trois sanctuaires, réservant ainsi sur toute la largeur de l'édifice la place des chœurs et de l'ambon.

Les basiliques syriennes présentent un caractère très spécial qui tient aux procédés mêmes de la construction, à la pierre de taille, d'un basalte très dur, qui remplace partout la brique et le moellon. Elles n'ont jamais de tribunes ni de transepts. A défaut de bois, des arceaux de pierre portent quelquefois la charpente (Roueïha) ou même une couverture de dalles (Tafka).

La pierre de taille caractérise aussi la Haute-Égypte et l'Asie postérieure. Là, les basiliques sont couvertes de voûtes que soutiennent parfois des arceaux en saillie, et qui reposent sur des piliers rectangulaires, finissant en demi-colonnes (Birbinkilissé). Souvent le plein cintre fait place en Asie à l'arc outrepassé, en Égypte à l'arc brisé. Ce sont là autant de traits orientaux, que Byzance, fidèle à l'esprit grec, a repoussés. Toutefois

la basilique voûtée ne lui fut pas étrangère. Basile Ier, d'origine arménienne, en fit construire une à Seripou, en Béotie, en 874, avec un transept saillant sur les côtés et une coupole au croisement; plus tard, au début du XIe siècle, le tzar Samuel appuya un berceau sur des arceaux en saillie le long de la grande nef de Sainte-Sophie d'Ochrida.

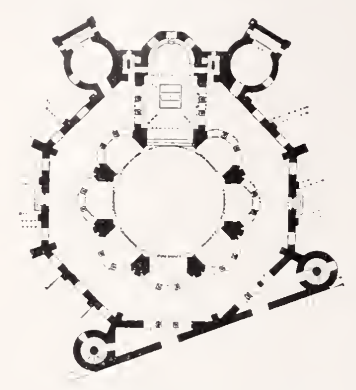


Fig. 78. — Saint-Vital de Ravenne. (Holzinger. *Altchrist. Architectur.*)

L'église octogonale. — L'Orient nous a laissé un plus grand nombre d'églises circulaires ou octogonales que l'Occident. Tantôt, à l'imitation du Panthéon, la coupole est posée sur le mur du pourtour, large, creusé de niches; telle est la vaste rotonde de Saint-Georges à Salonique; tantôt c'est une colonnade intérieure qui la porte, dessinant ainsi comme une basilique à nef et à bas côtés circulaires : tels étaient le Saint-Sépulcre et les églises construites à Antioche par Constantin, à Nazianze par le père de saint Grégoire; tel est encore le vaste octogone légèrement ovale, de Wiranschehr, l'antique Constantina, en Mésopotamie. Là encore l'Orient marquait sa préférence pour les tribunes.

Le plan octogonal s'est compliqué par l'adjonction de constructions parasitaires, niches ou berceaux, sur les côtés de l'octogone. Le plan de San Lorenzo à Milan, de Saint-Vital à Ravenne, montrent les très heureux effets de ce parti. En appliquant des niches seulement sur les quatre côtés obliques de l'octogone, on en vint à rapprocher le plan du carré. Tant que ces niches affectèrent seulement le pourtour de l'édifice, comme dans le baptistère des Orthodoxes à Ravenne et celui de Novare, ou les églises syriennes de Bozra et d'Ézra, du commencement du VIe siècle, elles modifièrent peu la structure intérieure de l'édifice, qui resta nettement octogonal. Mais lorsque ces hémicycles s'ouvrirent sur la nef centrale, comme aux Saints-Serge-et-Bacchus de Constantinople, construits, ainsi que Saint-Vital, sous Justinien, ils en modifièrent réellement le dessin et l'aspect. Cette innovation capitale est d'ailleurs bien antérieure à Justinien : saint Grégoire de Nysse, au IVe siècle, nous la montre appliquée dans une de ses églises, à laquelle quatre compartiments, saillant dans l'intervalle des quatre niches, donnaient à l'extérieur, comme à l'intérieur, l'aspect d'une croix. Un tel octogone subsiste à Birbinkilissé.

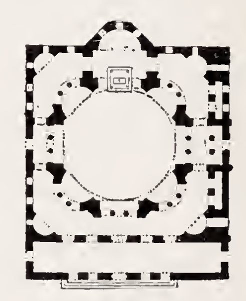


Fig. 79. — Saints-Serge-et-Bacchus à Constantinople, d'après Dehio et Bezold.

L'église à trompes d'angle. — M. Choisy a montré comment en

découpant un véritable carré sur le plan des Saints-Serge-et-Bacchus, on obtient logiquement l'église à trompes d'angle. La trompe d'angle est, à vrai dire, un procédé de l'architecture persane, que nous voyons appliqué dès le IVe siècle, en Égypte, au Couvent Blanc et au Couvent Rouge : là, la coupole recouvre, derrière le transept, un vaste sanctuaire *triconque* analogue aux *cellæ trichoræ*, elle n'a que quatre points d'appui et les trompes, logées comme un encorbellement évidé, aux angles d'un tambour carré, qui surmonte les quatre larges arcades, portent à faux. Telle est encore la structure des trompes dans les églises siciliennes au XIIe siècle. Le procédé byzantin est plus rationnel. A Saint-Luc en Phocide (fin du Xe ou début du XIe siècle), à Saint-Nicodème d'Athènes (antérieur à 1044), à Daphni, à Sainte-Sophie de Monemvasie (deuxième moitié du XIe ou XIIe siècle), aux Saints-Théodore de Mistra (vers 1296), les quatre trompes, intercalées entre les quatre arcades, au niveau des archivoltes, dessinent avec elles un octogone régulier, qui passe au cercle par huit petits pendentifs; trompes et arcades transmettent les poussées à huit piliers contre-boutés par des massifs ou des arcs qui les relient aux murs extérieurs, ou renforcés, à la Néa Moni de Chios (milieu du XIe siècle), par autant de colonnes géminées saillant à l'intérieur du carré. Sur chaque côté de ce carré, l'arcade, fort rétrécie, est triplée par deux autres plus petites, ouvertes ou aveugles, qui la rattachent aux massifs des angles; c'est par une de ces triples arcades, à l'est, que les trois absides s'ouvrent sous la coupole.

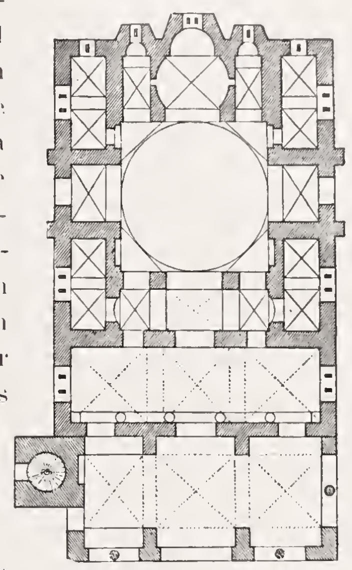


FIG. 80. — Église de Daphni.
(MILLET, *Le monastère de Daphni*.)

Ainsi l'église à trompes d'angle du XIe siècle représente une adaptation ingénieuse du procédé persan au plan octogonal. Bien que la plupart des monuments subsistent en Grèce, l'honneur paraît en revenir à Constantinople, qui envoya ses architectes à Chios et qui posséda les archétypes copiés par la province. Un de ces archétypes fut sans doute, si nous en croyons la description de Clavijo, la somptueuse construction de Romain Argyre (1028-1034), la Péribleptos. Mais le type est peut-être plus ancien et remonte au temps où les architectes chrétiens élaboraient leurs méthodes au contact de l'Orient. En effet, la rhétorique de Choricius semble le montrer réalisé dès le règne de Justinien, à Gaza, avec des tribunes comme à Saint-Luc et combinées ainsi que les coupoles à trompes des églises coptes et de la chapelle Palatine avec une nef basilicale.

L'Arménie et la Géorgie offrent une variante intéressante de l'église à trompe d'angle : les quatre bras de la croix attachés aux quatre grandes arcades, entre les quatre chapelles des angles, sont des absides saillantes qui donnent au plan l'aspect d'un quatre-feuilles. Le prototype de ces églises, Sainte-Ripsimé, à Vaharschabad, près de Etschmiadzin, capitale religieuse de l'Arménie, remonterait au VIIe ou plutôt au IXe siècle. Il fut encore imité aux XIe et XIIe siècles en Géorgie. La Néa Moni de Chios, avec ses quatre niches creusées dans l'épaisseur des parois, offre comme un souvenir de ce plan original.

Ainsi les procédés de l'Orient pénètrent dans la tradition hellénistique. Cette influence agit plus fortement encore dans la création des formes purement byzantines.

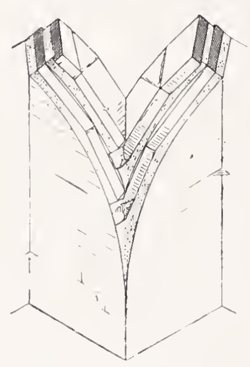


Fig. 81. — Voûte d'arêtes byzantines.
(Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins.*)

LA COUPOLE SUR PENDENTIFS. — Les architectes des basiliques constantiniennes avaient renoncé aux voûtes des basiliques païennes, construites par concrétion, au moyen de moules rigides. Une telle bâtisse supposait une organisation et des ressources dont l'empire ne disposait plus au IVe siècle, et qui même n'eussent pu suffire aux besoins urgents et nombreux du Christianisme triomphant. La basilique de Maxence fut la dernière œuvre importante de ce caractère. Toutefois les écoles asiatiques ne renoncèrent pas tout à fait à voûter les basiliques. Elles y parvinrent en développant les procédés persans de la construction sans cintrage, qui s'étaient perpétués, à l'état d'exceptions, sous la domination des modes romaines. De l'élaboration de ces méthodes sortit l'architecture byzantine. Aux types persans de la voûte en berceau et de la coupole surhaussée, sur trompes d'angle, l'école byzantine ajouta la voûte d'arêtes et la coupole sur pendentifs en triangles sphériques.

M. Choisy a donné une explication lumineuse de tous ces procédés et montré comment de la voûte en berceau exécutée en briques et sans cintrage est sortie la voûte d'arête byzantine. Exécutée sans cintrage, la voûte en berceau, au lieu de s'élever de la base à la clef par une suite d'assises rayonnantes, qui surplombent progressivement dans le vide, se développe en longueur, à partir du mur de tête, par tranches soit verticales, soit plutôt, pour faciliter l'adhérence, inclinées, courbées ou même coniques, soudées à mesure par la cohésion du mortier. La voûte d'arête, produite par la pénétration de deux berceaux, se construit de même par tranches se chevauchant.

La calotte sur pendentifs est parfois une simple voûte d'arêtes dont le sommet s'élève et dont les saillies s'effacent. Mais c'est un autre pro-

cédé qui a créé la vraie coupole : c'est la construction par assises annulaires qui se pratique aussi sans cintrage. Comme la voûte d'arêtes, la calotte sur pendentifs est portée par quatre arcades ouvertes sur les quatre côtés d'un carré et maintenues aux angles du carré par quatre appuis. Les quatre arcades la pénètrent, en échancrant ses bords, en y découpant des sortes de coins concaves, qui s'enfoncent entre leurs propres courbes. Tel est l'aspect que présente le Mausolée de Galla Placidia, à Ravenne. La calotte ainsi disposée est très surbaissée; mais on peut la couper suivant un plan horizontal au-dessus du sommet des arcades. On détermine ainsi comme un anneau sur lequel on posera une autre calotte de plus court rayon, donc plus concave, plus haute, une pleine demi-sphère, que l'on pourra percer de fenêtres et dresser sur un tambour. Ainsi fut créée la vraie coupole destinée à une haute fortune.

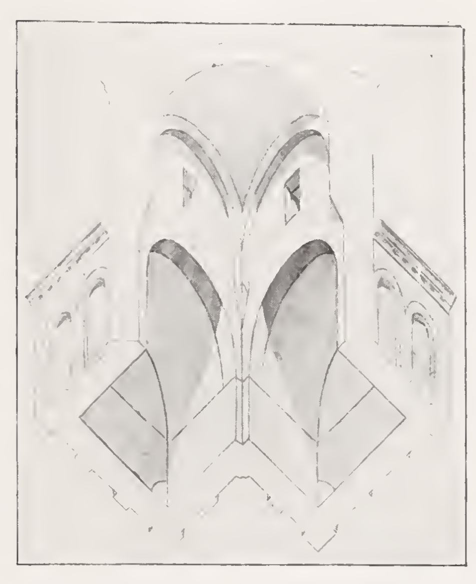


Fig. 82. — Calotte sur pendentifs du mausolée de Galla Placidia (Choisy).

M. Choisy a observé la calotte sur pendentifs, bien avant le IVe siècle, à Magnésie du Méandre et, sous Dioclétien, dans l'arc de triomphe de Salonique. C'est dans l'ouest de l'Asie Mineure que ces procédés ont été étudiés et appliqués.

BASILIQUES A COUPOLES. — Ils furent bientôt adaptés à un type d'origine orientale, la basilique à coupoles. Pour mieux éclairer la basilique voûtée, sans l'affaiblir, on imagina de couper par un dôme le berceau de la grande nef. A Kodscha-Kalessi, en Isaurie, à Saint-Clément d'Ancyre, la coupole porte, ainsi qu'en Thébaïde, sur quatre trompes d'angles. Le pendentif remplace la trompe en Lycie, à Cassaba, et à Myra. Dans toutes ces églises les deux formerets, sur les côtés, au nord et au sud, enveloppent un mur divisé en trois étages par deux corniches; l'étage supérieur est percé de fenêtres; dans chacun des deux autres, suivant un procédé antique dont les Thermes de Caracalla offrent un bel exemple, s'ouvre une triple baie faisant communiquer la nef centrale avec les deux étages de collatéraux.

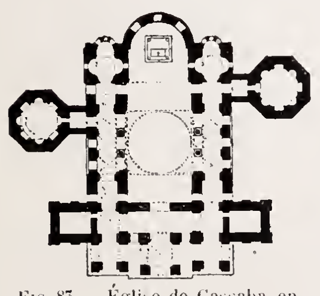


Fig 83. — Église de Cassaba, en Lycie (Holzinger).

Les formerets, ainsi dégagés au-dessus des collatéraux, présentent l'inconvénient de ne pas épauler assez solidement la coupole, de rendre nécessaires des contreforts extérieurs. Mais l'art byzantin répugne aux contreforts extérieurs et c'est là un de ses traits essentiels. Aussi chercha-t-on un équilibre plus stable. A Myra les formerets sont maintenus par les collatéraux eux-mêmes surélevés; ailleurs deux berceaux intercalés entre la coupole et les parois amortissent les poussées. Ce parti, à peine indiqué à Ancyre, et probablement aussi à la Trinité d'Éphèse, apparaît franchement à Nicée et surtout à Sainte-Sophie de Salonique, où les deux berceaux ont fait reporter les collatéraux par delà l'alignement des absidioles, donnant ainsi au monument l'aspect d'une masse cubique, trop large piédestal pour la coupole (fig. 89). Mais c'était là une double anomalie et l'on ne pouvait s'y tenir. La solution décisive consistait à prolonger ces berceaux à travers les collatéraux jusqu'au mur d'enceinte. Elle est réalisée à Sainte-Irène : les petites arcades qui séparent la grande nef des bas côtés ne se répètent pas à l'étage supérieur, largement ouvert sous les berceaux. Tel fut l'aboutissant logique de la basilique voûtée. Ces berceaux dessinent, avec ceux de la nef, une croix, que la coupole voulut à branches égales. Ainsi se constitua le plan byzantin à croix grecque. Mais, à Sainte-Irène, cette structure porte pour ainsi dire sa marque d'origine, car le prolongement de la nef centrale, à l'ouest, sous une seconde coupole, basse et aveugle, rappelle encore le plan basilical.

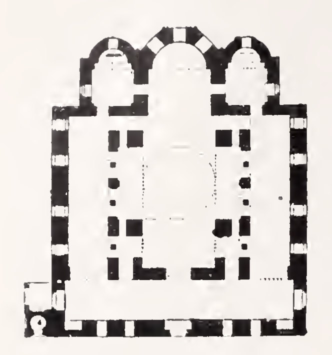


Fig. 83 *bis*. — Sainte-Sophie de Salonique (Holzinger).

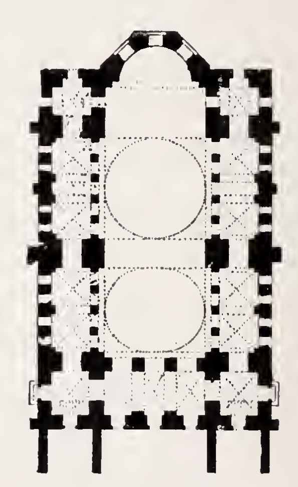


Fig. 84. — Sainte-Irène, à Constantinople (Holzinger).

La parenté de tous ces monuments se marque aussi dans la structure de la coupole. Ce n'est pas une véritable demi-sphère, mais une calotte posée sur un tambour, dont une corniche la sépare. Une seconde corniche se profile entre le tambour et les pendentifs. Les fenêtres s'ouvrent, soit dans la calotte, soit à travers le tambour, qui est lourdement enchâssé à Sainte-Sophie dans une gaine cubique. A Sainte-Irène, la coupole basse ne diffère des autres que par la suppression du tambour; la grande appartient à un autre type créé à Constantinople, par Anthémius de Tralles, pour Sainte-Sophie et les Saints-Apôtres.

D'après la décoration des façades et des portes, M. Strzygowski

placerait au IVe siècle l'église de Kodscha-Kalessi et la Dschounamin-Djamissi d'Adalia, qui appartient au même type. Sainte-Sophie de Salonique serait aussi antérieure au règne de Justinien. Enfin Sainte-Irène, qui termine la série, fut refaite, en même temps que Sainte-Sophie, après la sédition Nika de 532. D'ailleurs la forme même des coupoles, apparentées aux coupoles aveugles du IVe et du Ve siècle, paraît classer toutes ces basiliques avant cette date. On peut donc chercher en elles, non pas une imitation étriquée de la grande église, mais les modèles mêmes qui ont inspiré Anthémius et Isidore.

SAINTE-SOPHIE DE CONSTANTINOPLE. — On a depuis longtemps signalé la parenté des basiliques à coupoles de Cassaba, de Myra et d'Ancyre avec Sainte-Sophie de Constantinople, qui leur ressemble par la longueur de la nef, l'isolement des formerets, qu'il fallut étayer de contreforts extérieurs, les deux étages d'arcades latérales surmontés de fenêtres. Dans l'axe de l'église, à l'est et à l'ouest, la coupole centrale s'appuie non plus sur deux berceaux, mais sur deux demi-coupoles, contre-boutées à leur tour chacune par deux niches plus petites. Comme aux Saints-Serge-et-Bacchus, en divisant les poussées, on amplifie le vaisseau central, qui se découvre et se développe au regard avec une franchise et une harmonie de lignes, et revêt une magnificence que les modestes congénères de la grande église ne sauraient faire pressentir. Cette ample et délicate structure porte une coupole extrêmement légère, demi-sphère à côtes, que les architectes voulurent, au dire même de Procope, par delà la lumière de ses multiples fenêtres, comme suspendre en plein ciel. La hardiesse en était telle qu'il fallut la refaire après quelques années.

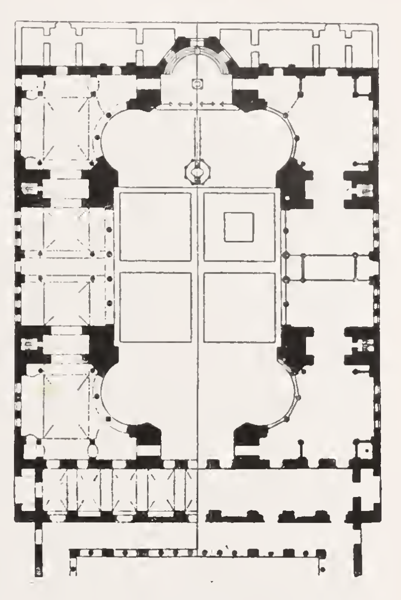


Fig. 85. — Sainte-Sophie de Constantinople.
Lethaby et Swainson, *Sancta Sofia Constantinople*).

Cette merveille de logique audacieuse était une réussite exceptionnelle, inimitable. Le véritable représentant de la basilique voûtée fut le plan byzantin à croix grecque, caractérisé par les vestiges des bas côtés que le transept a coupés.

LES SAINTS-APOTRES. — Quatre compartiments attachés aux côtés d'un carré donnent la forme d'une croix aux tombeaux antiques de l'Orient. Ce plan fut adopté par les Chrétiens, non seulement pour les mausolées, en

Syrie, en Asie Mineure (Birbinkilissé) et même à Ravenne (Galla Placidia, vers 450), mais aussi pour les églises, qui se dressaient ainsi comme les trophées de la foi. Il reçut, comme celui des basiliques d'Asie, son plein développement sous le règne de Justinien, dans l'église des Saints-Apôtres, construite entre 536 et 546, par Anthémius et Isidore le Jeune. Ce somptueux monument fut détruit par les Turcs, mais il est assez bien connu par les descriptions de Procope et de Constantin le Rhodien, et



Phot. Sébah.

Fig. 86. — Sainte-Sophie de Constantinople. Vue intérieure.

par l'analogie de Saint-Marc de Venise, copié sur lui, au dire des meilleures chroniques. Il portait cinq dômes : sur chacun des bras, une calotte aveugle dans le style du mausolée de Galla Placidia ou de Sainte-Irène et, au centre, au croisement, une vraie coupole percée de multiples fenêtres, pareille à celle de Sainte-Sophie. Ces quatre calottes étaient sans doute contre-boutées par des berceaux dans l'axe des nefs et par de simples formerets sur les côtés. Berceaux et formerets recouvraient et enveloppaient, comme à Sainte-Sophie, la double colonnade des collatéraux. Il n'y avait sans doute pas d'abside, le sanctuaire occupant le centre de l'église. C'était, en somme, le croisement de deux nefs basilicales, voûtées à triple travée et bordées de collatéraux. Anthémius et Isidore copièrent, disait-on, une église

d'Éphèse, et, par une curieuse concordance avec cette tradition, le ménologe de Basile II figure à Éphèse une église de même structure. Le plan des Saints-Apôtres, comme celui de Sainte-Irène et de Sainte-Sophie vient donc d'Asie.

ÉGLISES A CROIX GRECQUE. — Ce plan aida sans doute l'évolution de la basilique à coupole, comme celle de l'octogone; mais il n'engendra pas plus l'église byzantine à croix grecque que l'église à trompes d'angles. La croix de l'église byzantine, inscrite dans un carré, se dessine, non comme au mausolée de Galla Placidia ou aux Saints-Apôtres sur tout le pourtour de l'édifice, mais seulement sur le faîte des façades à la base de la coupole. Les coupoles secondaires se logent au-dessus des bas côtés, entre les berceaux des bras, pour les contre-bouter, en sorte que « les diverses voûtes s'appuient de proche en proche, les unes contre les autres, et les dernières contre le mur d'enceinte ».

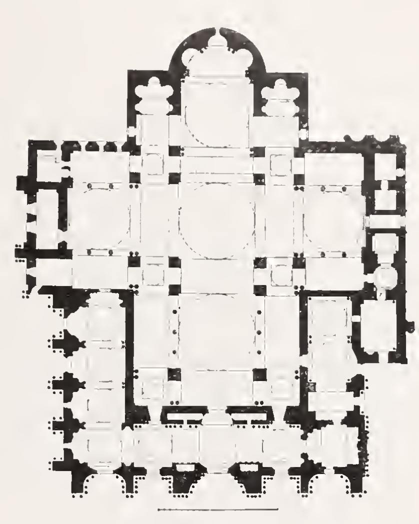


Fig. 87. — Saint-Marc de Venise, d'après Dehio et Bezold.

Ce modèle apparaît tout constitué, dès la première moitié du xe siècle à Constantinople dans la Méfa-Djami (Panaghia τοῦ Λιβὸς) et en 1029, dans la Kazandjilar-Djami, à Salonique, qu'une amusante méprise de Texier a baptisée Saint-Bardias. Sous les Commènes, il prit une importance plus grande, lorsqu'il eut été appliqué au grand couvent du Pantocrator, fondé par Jean et sa femme Irène. On le trouve, vers le milieu du xiie siècle, simplifié, sans petites coupoles, dans les jolies églises de la Néa Moni et de Merbaca, élevées près de Nauplie par l'évêque Léon d'Argos, et dans celles d'Athènes, Saint-Théodore, la Capnicaréa.

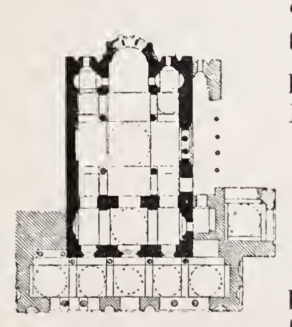


Fig. 88. — Méfa-Djami, à Constantinople.

Le souvenir de la basilique à coupole s'est perpétué, à Byzance, par les portiques continus passant sous les berceaux latéraux et portant une tribune (Gul-Djami à Constantinople, antérieure au xe siècle; Brontochion et Pantanassa à Mistra, xive-xve siècles), ou bien, à Trébizonde (Chrysoképhalos), en Géorgie (Koutaïs, Mokvi, etc., x^{e}-xie siècles) et à Sainte-Sophie de Kiev (1037), par l'allongement ou le dédoublement du bras occidental de la croix. A Mokvi et à Kiev, en outre, comme à Sainte-Sophie de

Salonique, sur le pourtour des berceaux se développent des collatéraux à deux étages.

L'Arménie et la Géorgie adaptèrent à l'église à croix grecque, comme à l'église à trompe d'angle, les absides latérales des sanctuaires triconques (Etschmiadzin, Koutaïs). Ce parti heureux, qui ouvre un large circuit pour les stalles et une place commode pour les chœurs, fut introduit à l'Athos, peut-être dès la fin du x[e] siècle, par les « Ibériens » qui édifièrent un des trois plus vieux monastères.

TAMBOUR. — Un des caractères des nouvelles églises est la hauteur du tambour cylindrique interposé entre la demi-sphère et les supports. A Sainte-Sophie de Constantinople, la demi-sphère, appuyée directement sur les pendentifs, paraît déprimée. Dans les églises à trompes d'angle, un tambour de faible hauteur, environ le tiers du rayon, corrige cette erreur de vision et ainsi présente au regard, au-dessus de la vaste cage cubique, une véritable demi-sphère qui l'agrandit dans les proportions les plus heureuses.

L'église à pendentifs a même permis d'élever le tambour. « Les nouveaux constructeurs, en quête d'élégance, dit M. Bayet, ont voulu donner à leurs coupoles plus de sveltesse, et les projeter hardiment dans les airs. » Là, en effet, au-dessus du carré, depuis les murs extérieurs jusqu'à la base étroite de la coupole, s'étagent des voûtes qui substituent à la lourde masse cubique de Sainte-Sophie de Salonique ou des églises à trompes d'angle une sorte de pyramide, dont un haut tambour peut prolonger le souple profil. Le tambour, M. Strzygowski l'a montré, ne fut pas étranger aux premiers architectes chrétiens. A vrai dire sa hauteur dépend des proportions de l'édifice et surtout du diamètre de la coupole, qui gagne en hauteur ce qu'elle perd en étendue. Il est, en général, polygonal, avec des fenêtres sur chacune des faces et, aux angles, des demi-colonnes ou des colonnettes portant des arcades. Il enchâsse la coupole, qui parfois est tout entière dissimulée sous un toit conique. La hauteur de cette toiture effilée est un des traits saillants que les églises arméniennes et géorgiennes ont emprunté à la tradition orientale.

ABSIDES. — Les architectes orientaux ont ajouté à l'abside circulaire des premières basiliques, rehaussées, au v[e] siècle, à Ravenne, à Salone, au palais épiscopal de Parenzo, par des pilastres et des arcades, l'abside polygonale. A Parenzo, les polygones ont un nombre pair de côtés. En Orient, le nombre impair est presque de règle.

Les basiliques et les églises octogonales n'avaient souvent, à l'origine, qu'une abside en saillie, comme à Rome. Telle est encore au vi[e] siècle, la règle suivie à Sainte-Sophie de Constantinople. Mais de bonne heure en Syrie, en Asie Mineure, en Afrique, et même en Istrie, deux sacristies, sans doute les παστοφόρια des Constitutions apostoliques, enca-

drent la grande abside de leurs masses cubiques aussi profondes qu'elle. Les églises coptes enferment aussi leur sanctuaire dans le rectangle de l'édifice, et ce sanctuaire est triple avec trois autels, comme dans les temples pharaoniques, en vue des liturgies multiples célébrées aux grandes fêtes. L'usage byzantin a consacré le triple sanctuaire, mais avec un autel unique. Les deux absidioles, qui flanquent la grande abside, servent, l'une au sud de sacristie (c'est le diaconicon), l'autre au nord de prothèse, pour la préparation des espèces, qu'une procession solennelle porte ensuite sur l'autel. Les absidioles sont fréquentes au VIe siècle en Syrie, à Gaza, au Sinaï, dans les basiliques voûtées d'Asie Mineure, à Sainte-Sophie de Salonique, enfin à Parenzo, à Saint-Apollinaire in Classe, au moment même où Justin II introduisait dans la liturgie l'hymne des Chérubins, qui accompagne la procession eucharistique (575).



Fig. 89. — Sainte-Sophie de Salonique. (Millet, *Hautes-Études*, C 688.)

Les sanctuaires triconques de la Thébaïde furent imités en Afrique, à Noles, à Parenzo, puis à Constantinople, dans l'église construite par Théophile, près du palais de Bryos, à Salonique, dans celle de Saint-Élie, enfin, au XIVe siècle, en Moldo-Valachie et en Serbie.

ATRIUM ET NARTHEX. — La parenté de l'habitation et de l'église se marque dès le début par un emprunt capital : l'atrium. Ce n'est pas seulement la maison patricienne romaine, c'est aussi la maison hellénistique à cour unique qui l'a fourni. Ce « séjour d'été qui adoucit la chaleur par un souffle agréable » ne pouvait manquer d'être très apprécié en Orient. Constantin en dota ses grandes basiliques de Tyr, de Bethléem, de Jérusalem, avec une entrée monumentale sous un portique extérieur, les « propylées » (Martyrium, Tébessa, Quennaouat dans la Syrie centrale), que remplaça au VIe siècle, à Saint-Serge de Gaza, une coupole à pendentif sur quatre colonnes en marbre de Carystos. Cet exemple fut largement et longtemps suivi, car à l'exemple de Sainte-Sophie, Basile Ier, devant la « Nouvelle basilique », Romain Argyre (1028-1034), devant la Péribleptos, ouvrirent un de ces « paradis » rafraîchis par le zéphyre.

Toutefois à cette époque avancée ce furent des exceptions, car devant l'église, comme devant la salle d'honneur des maisons, l'atrium prenait trop de place. D'abord il se démembra, n'occupant plus qu'un côté de la cour (Kherbet-Hass, El-Bara) et devint ainsi le porche antérieur ou latéral familier aux architectes byzantins du Xe au XVe siècle (Méfa-Djami, Athos,

Daphni, Saints-Apôtres à Salonique, Mistra, Trébizonde). Enfin, comme dans l'habitation, il céda la place au narthex.

Dans le nord de la Syrie et l'est de l'Asie Mineure, une vieille tradition orientale, déjà suivie peut-être par Salomon, a donné au narthex l'aspect de ces porches, qui creusent une puissante masse d'ombre sur la façade des palais persans à Firouz-Abad et au Servistan. Elle le partage en trois pièces, ouvrant au centre une large baie entre deux tours. Le véritable narthex, vestibule clos étendu sur toute la largeur de l'édifice, apparaît d'abord dans les régions plus voisines de la Grèce : Asie antérieure, Égypte. L'Afrique l'adopte très vite et dès le VI[e] siècle il fut de règle dans les églises byzantines : il permettait non plus aux profanes, mais aux retardataires, ou même, dans les églises monastiques, au simple peuple, d'approcher du mystère sans le troubler. Il offrait, en avant du vrai seuil de l'église, de la « porte royale », un abri pour certains actes ou certains rites, par exemple la confession des femmes, l'office funèbre des moines. Avec le temps, les usages liturgiques le firent dédoubler. Au mont Athos, la tribune qui pèse sur l'ésonarthex en fait un couloir étroit et sombre, tandis qu'à Kahrié-Djami deux hautes coupoles le baignent de lumière, comme l'ample *liti*, des plus récentes églises athonites.

L'ORNEMENT SCULPTÉ. — L'ornement sculpté tint, au début, une grande place dans les monuments byzantins, non seulement sur les chapiteaux, les corniches, les encadrements des portes ou des arcades, mais encore sur les clôtures des sanctuaires, les ambons, les parapets des tribunes. L'ornement représente la production la plus large de la sculpture monumentale.

Un caractère essentiel le distingue de l'ornement antique : l'ornement antique était plastique, parce que dans les temples grecs en pierre ou en marbre, il était lié à la structure. Régi comme elle par la loi des proportions, il en était comme le sourire ; avec elle il concourait par le relief à produire les jeux de l'ombre et de la lumière, qui donnaient à cette combinaison de modules la couleur, l'expression, la vie. Au contraire, dans les constructions de briques et de menus matériaux, l'ornement est un décor adventice ; c'est un masque qui plaît par la fantaisie de ses emprunts ou par son harmonie avec le reste du déguisement ; il n'est plus qu'un trait plus vif, un accent du revêtement polychrome. Dès lors, le module ne règle plus ses proportions et son relief s'efface.

Tel fut le sort de l'ornement antique à Byzance. Les Alexandrins et les Romains avaient pourtant maintenu avec assez d'exactitude la tradition grecque ; mais, en appliquant aux façades larges et plates, pour les vivifier par des ressauts, les membres disjoints des temples grecs, ils faussaient cette tradition, ils ne produisaient qu'une illusion sans beauté.

Ces jeux factices d'ombre et de lumière rompaient l'effet puissant des masses architecturales. L'Orient en fit comprendre à Byzance la beauté sévère. Déjà à la fin du IVe siècle, la Porte d'Or révèle chez ses artistes un sens plus profond de la vérité et de la grandeur. Sur la construction en brique, le revêtement polychrome peut charmer l'œil sans nuire à l'effet; il se suffit à lui-même et préférant un jour uniforme, il écarte, ou au moins amortit le relief; il l'efface même, il l'aplanit sur un fond noir de cire durcie avec de la poussière de marbre (Saint-Luc, Daphni, Saint-Marc).

ÉVOLUTION DES MOTIFS. — On peut suivre dès le début du IVe siècle cette lente déformation des motifs antiques. A Spalato, les formes sinueuses remplacent les plates-bandes pour amortir les transitions. En même temps que l'arcade sur les colonnes, apparaissent la corniche cintrée égyptienne et le tore saillant, déjà observé à Baalbek dans le profil ionique. Les architectes de Dioclétien ont fait une place d'honneur à ces deux motifs orientaux dont la fortune sera considérable au Ve et au VIe siècle.

Un autre trait distingue les consoles et les corniches de ce palais, ainsi que les corniches des constructions constantiniennes reconnues par M. Strzygowski sur la façade du Saint-Sépulcre : c'est l'extrême variété de l'ornementation; c'est aussi la fantaisie et la souplesse de l'exécution, qui contrastent avec la régularité académique des décorations romaines et qu'inspirent l'esprit et le goût toujours vivaces de l'ancienne Grèce.

Cette fantaisie a bien vite rompu la tradition classique; elle intervertit les motifs, modifie leurs proportions, place les oves démesurément grandies au-dessus des consoles (pylônes de la Porte d'Or, mosaïques de Salonique, chaire de Saint-Apollinaire-Neuf). Surtout, elle transforme l'acanthe : sur les chapiteaux de la Porte d'Or, l'acanthe molle romaine a perdu son relief, ses nombreuses et fines nervures, son modelé vigoureux et élégant; les feuilles, plus larges, se découpent en un contour plus sec. Ainsi modifiée, l'acanthe va s'appliquer désormais sur la courbe cintrée des corniches en un alignement de feuilles droites dont la pointe ne retombe plus, ou se déployer en rinceaux sur la convexité des tores comme sur les plates-bandes des linteaux et des encadrements. En Syrie, sur les constructions en pierre de taille, la feuille droite ou le rinceau d'acanthe décorent aussi très finement, avec les baguettes et les perles, les larges arcades qui s'ouvrent en grand nombre soit à l'entrée des absides, soit entre les nefs, soit sur les façades, à Ezra, à Elb-Lozé et surtout au couvent de Saint-Siméon-Stylite.

Le rinceau d'acanthe, par l'effet d'un très fréquent emploi, a fini par changer de caractère. Déjà, à Spalato, il s'enroule autour de fleurons d'où sortent des têtes d'animaux; plus tard, à Saint-Nicolas de Myra, à Saint-

Jean-Stoudite, des fleurs et des fruits se sont attachés au bout de ses volutes, des oiseaux mêmes se sont logés dans ses méandres; ou bien, sur des fragments d'Olympie, de l'Acropole d'Athènes, fleurons et rosaces se détachent d'une forte tige presque nue dans un maigre feuillage; enfin les volutes rejoignant la tige et le fruit s'en détachant, le rinceau a dégénéré en cercles tangents, dans lesquels tournent les pointes des feuilles. Cette transformation caractéristique s'observe en Syrie en deux linteaux, l'un à El-Barah, l'autre à Moudjéléïa, l'un et l'autre du ve siècle.

C'est peut-être cette stylisation qui donna aux architectes syriens l'idée d'emprunter aux tissus historiés les entrelacs géométriques, les cercles ou losanges liés enfermant des fleurons, des rosaces, des croix, des étoiles, des soleils tournants. Alors que l'acanthe s'attachait à la pierre comme une plante de broderie, il n'est pas surprenant que la pierre ait reproduit l'ornement des étoffes. On peut observer ces motifs nouveaux dès l'année 412 sur un linteau de Deir-Séta et, plus tard encore, à Béhio. Les architectes de Sainte-Sophie en firent un large usage sur les corniches, les plates-bandes et les encadrements, et surtout sur les poutres qui relient les arcades. C'est ainsi que ces motifs sont entrés dans les pratiques courantes de la décoration byzantine. L'art copte s'y est attaché de préférence et a développé, surtout dans les boiseries incrustées d'ivoire, la pratique de la polygonie, qu'il a transmise à l'art arabe.



Phot Alinari.

Fig. 90. — Chaire de Saint-Apollinaire-Neuf, à Ravenne.

Les parapets avaient reçu d'abord une décoration particulière. Le ve siècle, en Orient comme en Occident, avait substitué à la transenna ajourée la dalle pleine, ornée d'une étoile à six branches, dans un cercle, entre deux croix longues auxquelles le relient les bouts d'un ruban sinueux. Les architectes de Sainte-Sophie conservèrent aux parapets leur caractère architectural : le motif central, croix ou fleuron, s'encadre entre les profondes moulures parallèles d'un losange ou d'un carré et les croix longues se dressent sur un cercle en relief. C'est sur ce modèle que fut sculptée la chaire de Sainte-Apollinaire-Neuf. Mais déjà au vi^e^ siècle, en Syrie et à Ravenne, ils se recouvrent d'entrelacs et d'animaux. Dès lors, ils ne diffèrent que par l'arrangement des corniches et des linteaux.

Les iconoclastes mirent en honneur cette décoration zoomorphique et végétale, inspirée de l'Orient et si répandue en Italie aux viiie et

ıx^e^ siècles. Elle fut encore fort goûtée après eux, car Basile Ier avait fait sculpter dans le Cénourgion des colonnes de marbre thessalien et d'onyxchite ornées de vigne et d'animaux, à Scripou, des animaux fantastiques courant dans des rinceaux ou des cercles au milieu de feuillages très stylisés, d'un faible relief, lierre, vigne ou palmette. La phiale de Lavra, construite au xviie siècle est très riche en parapets réemployés. On y voit des animaux fantastiques, griffons et harpies, seuls ou affrontés, des fauves dévorant des gazelles, l'aigle enlevant un lièvre. Tantôt ces motifs s'encadrent simplement de tresses ou de moulures, tantôt ils se mêlent aux entrelacs de cercles et de losanges, qui les feront éliminer au xie siècle. On y voit enfin la croix sur un fond ou dans un cadre de rinceaux. Ces parapets peuvent dater de la première construction de l'église, à la fin du xe siècle; car en 975, sur le linteau d'une église de l'Hymette, les oiseaux et les tresses se mêlent à l'acanthe, qui reparaît avec ses nervures, tandis que, vers le même temps, sur une dalle de Saint-Luc, on sculptait un faune dévorant.



Fig. 91. — Parapet de la phiale de Lavra. (Millet, *H.-É.*, C 140).

Le xe siècle finissant reprit la tradition du ve et du vi^e^. De nouveau à Vatopédi, à Saint-Luc, l'acanthe s'aligna sur les corniches en feuilles droites d'un relief nerveux, tandis que les moulures d'un grand losange firent saillie sur les parapets. Mais il développa surtout les motifs géométriques, cercles ou losanges, enfermant le fleuron, la rosace, l'étoile, le soleil tournant, empruntés par le vi^e^ siècle à l'Orient. Sur les parapets, le cadre, le losange et le cercle central furent englobés par le caprice des entrelacs qui les dessinent et viennent s'enrouler en petits cercles dans le triangle des coins, tandis que les rosaces, les fleurons, les rinceaux remplissent les intervalles. Le plus ancien exemple daté de ces parapets si caractéristiques est celui de la Méfa Djami, la Panaghia τοῦ Λιβὸς, de la première moitié du xe siècle. On les trouve en grand nombre au mont Athos, à Saint-Luc, à Sainte-Sophie de Kiev; et surtout avec une complexité de dessin, une finesse d'exécution remarquables à Saint-Marc, à la fin du xie siècle.

CHAPITEAUX. — L'évolution la plus caractéristique est celle du chapiteau. On conserva le composite corinthien, mais avec l'acanthe molle. En même temps apparaissait un ornement d'un type nouveau l'acanthe épineuse, aux feuilles grasses et dentelées, perpendiculaires aux nervures. L'acanthe épineuse décore la corniche et le tore de l'ambon de Salonique :

toutefois elle fut plutôt réservée aux chapiteaux. On l'y fait gonflée et contournée comme par le vent. Mais en général, sous sa forme normale, en deux rangées de huit feuilles, avec, à la base, un bourrelet de petites feuilles obliques, et, au lieu des oves, entre les volutes, des feuilles droites d'acanthe molle et quelquefois une croix, elle caractérise un type nouveau de composite, propre au ve siècle, et que M. Strzygowski a nommé *théodosien*, parce que, bien que le seul exemplaire daté soit de 465, l'usage s'en est répandu sous le règne de Théodose II (408-450). On en trouve des exemplaires dans tout l'Orient, et même en Italie. Il a décoré des colonnades entières à Salonique (Eski-Djuma) et à Delphes. Il ne paraît pas avoir survécu au ve siècle; mais on en retrouve le souvenir sous Justinien dans le chapiteau corbeille à têtes d'animaux. Au reste sous des aspects assez variés le composite ne fut jamais abandonné par les Byzantins. Le règne d'Héraclius (610-641) l'orna de feuilles d'olivier et de cornes d'abondance. Il reparaît au XIe et au XIIe siècle, à Saint-Marc et à Nauplie.



Fig. 92. — Eski-Djouma, à Salonique. (Millet, *H.-É.*, C 682.)

La saillie des angles pouvait céder sous le poids : au ve siècle, une pièce intermédiaire, sorte de pyramide tronquée et renversée, l'imposte, par sa surface rectiligne allongée en rectangle, vint parer à ce danger; mais elle en présentait un autre : un tremblement de terre pouvait aisément disjoindre ces deux membres superposés sans lien. Le VIe siècle, sauf exception, à Ravenne, à Parenzo, abandonna l'imposte, soit pour la souder au chapiteau ionique plus ou moins déformé, soit plutôt, évitant ainsi un double emploi, pour la transformer en un chapiteau d'un nouveau type qu'on a nommé le chapiteau-imposte, peut-être inspiré par la Perse Sassanide. Le tailloir carré passe au cercle par quatre surfaces qui s'inclinent insensiblement l'une vers l'autre et déterminent une figure indécise, qui oscille suivant la saillie plus ou moins accusée des arêtes entre le tronc de cône et le tronc de pyramide renversé. Ce chapiteau apparaît pour la première fois dans sa forme pure, sans décoration, en 528, dans la citerne de Birbin-direk. C'est après 532 qu'il reçut à Sainte-Sophie son application la plus brillante. Il se répandit au loin, à Trébizonde, à Alexandrie, en Grèce, à Salonique, à Parenzo, à Venise et à Ravenne. Sa fortune fut longue, car il était encore en faveur à l'époque macédonienne.

Sur un tel chapiteau la décoration perd son caractère plastique. Les volutes ou les aigles qui parfois soutiennent les bords du tailloir,

les lignes sinueuses qui les assouplissent ne dessinent que de très faibles saillies. L'ornement revêt cette masse compacte comme une broderie qui se plie à toutes les surfaces. A Sainte-Sophie, au rez-de-chaussée de la grande nef, chapiteaux, tailloirs, archivoltes et écoinçons portent la même acanthe, tour à tour ployée autour d'un cabochon, étendue en festons, alignée en palmettes ou développée en rinceaux, partout du même dessin refouillé, qui la détache sur un champ d'ombre uniforme et fait ressembler la sculpture aux incrustations du rang supérieur. C'est l'acanthe molle, d'un modelé ferme qui rappelle l'antique, mais d'une interprétation merveilleusement souple et libre. Comme les corniches ou les parapets, le chapiteau-imposte emprunta d'autres motifs aux tissus ou aux mosaïques : cercles ou losanges liés (Sainte-Sophie), zigzags (Tchinili-Kiosk), lys stylisés (Trébizonde, Alexandrie, Parenzo, Saint-Vital), rinceau de vignes (citerne de Bible-House et Saint-Marc), entrelacs géométriques (Kazandjilar-Djami), figures (Trébizonde). La composition savante des parapets imaginée par les mosaïstes du VIe siècle, appliquée au XIe sur la face fuyante d'un chapiteau-imposte, caractérise, comme un frappant symbole, le rôle et l'histoire de l'ornement sculpté.



Phot. Sébah.

Fig. 93. — Sainte-Sophie de Constantinople.



Fig. 94. — Saint-Démétrius, à Salonique.

(Millet, *H.-É.*, C 685.)

Le chapiteau théodosien ne se rencontre pas dans la Syrie centrale. Le composite y fut traité très librement, mais dans un autre goût, avec un autre modelé de l'acanthe épineuse. Le chapiteau-imposte n'y ressemble pas non plus au type que les architectes de Sainte-Sophie ont mis en honneur. C'est Constantinople qui a élaboré l'évolution du chapiteau au Ve et au VIe siècle. Elle a dû ce privilège aux carrières du Proconnèse, qui, à cette époque, fournissaient à toutes les régions méditerranéennes leur marbre blanc marqué de lettres grecques.

La décoration polychrome. — La décoration polychrome par appliques, depuis longtemps familière à l'art oriental, fut introduite par Alexandre et ses lieutenants dans les usages helléniques. Dans la construction des palais et des maisons, ils substituèrent la brique à la pierre et empruntèrent à la Perse les revêtements métalliques, la tapisserie et la mosaïque qui l'imitait. Les Ptolémées utilisèrent en outre les ressources

propres de l'Égypte : l'ivoire, le verre et les marbres précieux. C'est pour rehausser l'éclat de ces incrustations, suivant la pénétrante théorie de M. Schreiber, que les Alexandrins auraient imaginé le bas-relief pittoresque. Au Ier siècle avant notre ère, cette décoration brillante fut imitée en trompe-l'œil à Pompéi et introduite à Rome. Le palais du Palatin et au IVe siècle, la basilique de Junius Bassus en ont conservé des vestiges. Au VIe siècle, l'abside de Parenzo a emprunté une partie de ses incrustations à un édifice antique.

Les Byzantins héritèrent de ces goûts fastueux qui fournissaient aux Pères du IVe et du Ve siècle, Astérius d'Amasie, Chrysostome, Cyrille d'Alexandrie, Théodoret, la matière d'éloquents réquisitoires contre le luxe de ces demeures décorées de peintures éclatantes, de mosaïques, de marbre et d'or. Les descriptions des palais et des maisons de Constantinople, par Constantin Porphyrogénète et Codin, confirment leurs assertions. C'est ainsi que la maison de Lausos, si riche en chefs-d'œuvre antiques, avait ses murs couverts de marbres et de petites colonnes. La mosaïque éclatait partout dans les palais impériaux. L'usage de cette décoration remontait au début même du IVe siècle. Des fragments de mosaïque d'émail ont été retrouvés dans la rotonde de Spalato.

Les décorateurs des basiliques, comme autrefois ceux du Sérapéum, prirent modèle sur les palais. C'est qu'en effet souvent les maisons étaient affectées au culte et l'on se contentait d'y remplacer les images trop païennes, telles que les aventures d'Aphrodite. En tout cas le goût antique de l'agrément et de la beauté pénètre dans la demeure sacrée. Aux yeux de Choricius, le grand mérite des églises de Gaza était la clarté, la fraîcheur de l'édifice, la grâce poétique des vignes, des vergers, des oiseaux figurés par les mosaïques, l'éclat et la richesse des appliques et des incrustations.

En Orient, les églises importantes étaient entièrement décorées. Dans la basilique de Saint-Étienne, à Gaza, Choricius déclare que pas un endroit ne restait sans un revêtement de marbre ou de mosaïque à fond d'or. Souvent aussi faute de ressources, la polychromie fut limitée au sanctuaire, car c'est là seulement que la mosaïque subsiste en un grand nombre d'églises, à moins que des peintures n'aient autrefois décoré les parois aujourd'hui dépouillées.

Au début, le relief prit place dans le revêtement polychrome. Comme Sainte-Constance et Sainte-Marie-Majeure, le Baptistère des Orthodoxes, à Ravenne, rappelle encore, au Ve siècle, les véritables procédés alexandrins. Dans la zone des fenêtres, coupant ainsi la mosaïque, des stucs jaunes font saillie sur des fonds rouges, entre des colonnettes et sur les tympans de petites arcades. Ils figurent, sur les tympans, des animaux ou des rinceaux; entre les colonnettes, qui les encadrent à la façon des bas-

reliefs hellénistiques, des personnages en toge, debout sous des édicules que surmontent des animaux affrontés ou de petites scènes. De même à Aladja, en Lycie, Texier décrit ainsi une curieuse église qu'il attribue au VIe siècle. « De nombreux médaillons et des cartouches sont remplis de bas-reliefs représentant des symboles religieux; les emblèmes des quatre évangélistes sont sculptés dans des pendentifs; des anges aux six ailes, comme ceux de Sainte-Sophie, soutiennent l'image du Christ; et les chapiteaux des colonnes portent aussi des sigles et des emblèmes. La figure de saint Michel est représentée foulant aux pieds de nombreux vaincus. » Le musée de Tchnili-Kiosk possède un buste de saint Marc visiblement détaché d'un pendentif. A Inkerman, une basilique voûtée, creusée dans le rocher, du Ve ou du VIe siècle, offre dans son abside la croix gemmée sculptée en relief. L'Égypte pourrait nous fournir d'autres exemples.

De telles sculptures devinrent rares par la suite; car le goût oriental fit exclure le relief. Au VIe siècle le relief ne se mêle plus qu'avec une réserve et une timidité croissantes aux mosaïques et aux incrustations; c'est encore une fine acanthe de marbre aux tympans des arcades inférieures à Sainte-Sophie de Constantinople, ce sont de délicats ornements de stuc sous les arcades ou les voûtes de Parenzo et de Saint-Vital. Mais ensuite la mosaïque recouvre toutes les surfaces courbes et partage avec l'incrustation les parois verticales.

Suivant quel principe? Dans la grande nef des basiliques, la corniche couronnant les arcades marquait la limite. Aussi les tribunes réduisirent-elles singulièrement le champ de la mosaïque, à moins qu'il ne pût se déployer, comme à Sainte-Sophie de Constantinople, sous de larges et hauts formerets. Au contraire, lorsque la tribune manque, comme à Saint-Apollinaire-Neuf, la mosaïque se développe sur un large espace, en trois zones. Pour les absides, pour les églises à voûtes et à coupoles, Sainte-Sophie nous montre clairement le principe constant de la répartition : le domaine de la mosaïque commence au niveau de la naissance des arcs et des voûtes. A Saint-Luc, à Daphni, ce niveau est marqué par un bandeau à fond de cire.

C'était là une répartition rationnelle, d'un large et juste effet, car ainsi les parois revêtues de marbres gardaient aux yeux toute leur solidité, tandis qu'au-dessus les images semblaient planer dans l'azur ou dans l'or du ciel. Mais avec le temps ces images se multiplièrent, comme dans les vieux temples d'Égypte, et il fallut au XIe siècle à Daphni, au XIVe siècle à Kahrié-Djami et à Mistra, échancrer les appliques par des arcades pour leur faire place. Ainsi le ciel trop plein déborda vers la terre, jusqu'à la toucher presque, au XVe siècle, lorsque à la mosaïque, à « la peinture pour l'éternité » se substitua la fresque moins coûteuse.

La fresque, s'accordant mal avec le brillant des appliques, finit

aussi par les écarter en les copiant, comme à Pompéi, en trompe-l'œil. Au reste, cette tradition ne fut pas interrompue, car, dans les peintures d'Égypte, au VIe siècle, l'ornement occupe la place des marbres, que parfois il imite. Les colonnes mêmes sont coloriées à l'imitation des temples égyptiens et l'on voit parfois le cheval d'un saint guerrier les contourner de sa croupe flexible. A Byzance, nous ne pouvons apprécier le rôle de la fresque qu'au temps des Paléologues. C'est le marbre avec la mosaïque qui caractérise vraiment à nos yeux la polychromie byzantine.

La décoration de Sainte-Sophie formait un ensemble harmonieux exactement combiné dans les moindres détails. C'est ainsi que l'acanthe des chapiteaux et des écoinçons refouillée dans le marbre blanc de Proconnèse et s'enlevant en vive lumière sur un champ d'ombre soutenait la vigueur de la mosaïque. Le marbre de Proconnèse, qui pavait aussi le sol, ne prêtait pas à tous les membres de l'architecture son éclat trop uniforme. Les grandes colonnes de la nef sont en vert antique, celles des exèdres en porphyre d'Égypte, les unes et les autres prises directement aux carrières. Mais c'est aux incrustations que l'on avait réservé les marbres rares et précieux, porphyre vert de Sparte, marbre vert clair de Carystos, rose veiné de Synnada, jaune antique (numidicum), noir veiné de blanc (celticum), onychite. La phiale était en marbre blanc et rouge d'Iasos. Le revêtement ordinaire se composait, dans des cadres dentelés, de panneaux, quelquefois à veines symétriques, et de tons foncés ou clairs alternants. Ceux de l'abside sont d'une composition très complexe : au centre brille un carré, un ovale ou un cercle d'un marbre précieux, porphyre rouge ou vert, ou onychite; et, dans le champ, l'opposition du rouge et du vert, rehaussée par les lignes de jaune clair, se traduit soit par des figures géométriques, en particulier le losange, soit par des rinceaux et des volutes, ou même des motifs plus recherchés : dauphins affrontés, porte de sanctuaire. Enfin, dans les écoinçons de la colonnade supérieure, l'acanthe sort d'une large feuille entre deux petites cigognes, et, comme au-dessous, déroule ses blancs rinceaux sur un champ noir, autour d'un rond de porphyre ou de vert antique.



Fig. 95. — Ornements en stuc, à Parenzo.
(Millet, *H.-É.*, C 575.)

Cette décoration n'était point spéciale à la grande église. Choricius,

à Gaza, vante la variété et le prix des marbres qui revêtaient Saint-Serge, la beauté des colonnes de porphyre à Saint-Étienne. Dans les écoinçons de Saint-Démétrius, à Salonique, au milieu des plaques claires, les combinaisons géométriques les plus variées se détachent aussi en jaune sur un carré vert ou rouge autour d'une pièce rare. Au Baptistère des Orthodoxes, à Ravenne, une baguette blanche en saillie trace un dessin sur un fond de porphyre ou de vert antique. A Parenzo, les marbres les plus riches, la nacre, les pâtes d'émail se combinent avec beaucoup de fantaisie, d'imprévu et de charme.

Dans les églises des Macédoniens, des Comnènes et des Paléologues les appliques furent posées comme à Sainte-Sophie, mais le caractère des incrustations changea. Elles ne forment plus une composition savante, se développant largement sur la surface qui lui est assignée. Dans les absides de Daphni de petits triangles ou de petits carrés blancs et rouges, verts et jaunes se disposent en des combinaisons géométriques, damier, losange, croix, étoiles, simples et uniformes. Ce sont les incrustations de la Sicile et de l'Italie du Sud, que l'on retrouve au XIVe siècle à Kahrié-Djami et à Trébizonde, dans l'abside de la Chrysoképhalos.



FIG. 96. — Saint-Démétrius à Salonique : grande nef. (MILLET, *H.-É.*, C 685.)

Dans la première époque, les appliques, suivant la tradition alexandrine et l'exemple du Sérapéum, furent parfois métalliques. A Sainte-Sophie des plaques d'argent révélaient le pourtour du sanctuaire au-dessous des incrustations; d'ailleurs, aux endroits les plus vénérés de cette somptueuse église, le métal tenait lieu de marbre : l'autel reposait sur quatre colonnes d'or où s'enchâssaient des pierres précieuses; le ciboire, l'architrave et les barrières de l'iconostase, étaient d'argent; dans la balustrade de l'ambon, l'argent se combinait avec l'ivoire. Constantin avait donné l'exemple, en prodiguant, dans un oratoire d'Antioche, l'or, le bronze et tous les autres matériaux précieux. C'était un usage constant de dorer les chapiteaux, les caissons des plafonds, qui formaient ainsi comme un ciel lumineux, où l'on attachait parfois des tableaux et qu'imitait ailleurs la mosaïque à fond d'or répandue dans les niches, les absides et les coupoles.

A la polychromie alexandrine, à ce large emploi de la toreutique se

rattache ainsi la tonalité des fonds dans les mosaïques. Ils sont quelquefois d'argent, au Sinaï, à Gaza, à Sainte-Sophie, ou gris, le plus souvent bleus foncés ou clairs, et d'or. L'ornement se détache aussi sur du noir, du bleu ou du rouge. Les fonds bleus, qui dominent au ve siècle dans le mausolée de Galla Placidia et le Baptistère des Orthodoxes, deviennent plus rares au vi^e, et l'or finit par les évincer tout à fait. Déjà Constantin l'avait employé dans l'abside du Martyrium. M. Ajnalov a observé la même qualité et la même diversité de fonds dans les manuscrits de provenance égyptienne, le Dioscoride, le Cosmas, l'Évangile de Rossano et sur des tissus coptes. Le fond bleu vient directement, par la peinture alexandrine, de l'Assyrie et de l'ancienne Égypte. Il était choisi pour rehausser l'éclat de l'or, aussi bien dans l'ensemble de l'édifice que dans les détails, sur les caissons des plafonds à Nysse, sur les arcs et les voûtes à Saint-Serge de Gaza, sur la poutre sculptée qui couronnait l'enceinte de l'ambon à Sainte-Sophie.

Les fonds puissants, substitués aux fonds clairs des peintures pompéiennes, des mosaïques de pavements, des catacombes, et que l'on retrouve encore à Sainte-Constance ou bien dans les peintures d'Égypte, semés de fleurs comme en certaines sépultures antiques, constituent une des innovations capitales de l'art byzantin et montrent, ainsi que l'emploi des métaux, que, s'il peut avoir reçu, par l'intermédiaire de Rome, la tradition de la polychromie alexandrine, il en a rajeuni et complété les procédés en puisant aux sources mêmes, en Orient.

Pour composer cette mosaïque on appliquait, au nu des murs, un ciment de chaux et de marbre pilé, en deux couches : la première, à plus gros grains, quelquefois affermie dans les voûtes par des clous à large tête, corrige les inégalités du mur; la seconde, agrippée dans des trous, faits à la pointe de la truelle, et liée par de la paille, porte à sa surface un ciment plus fin, véritable pierre blanche qui enchâsse les cubes. Quelquefois on trouve sur ce ciment plus fin des traces de couleur : ce ne sont point les vestiges d'une esquisse, mais l'empreinte des cubes. Les mosaïques étaient composées non directement sur le mur, mais dans les ateliers sur des canevas coloriés : ce sont ces couleurs que la colle dissolvait et portait sur le ciment.

Les cubes taillés au marteau présentent des surfaces carrées, de dimensions variables suivant les époques et les monuments. Ceux des visages, surtout des portraits, sont souvent plus petits. Les irrégularités de la taille, la largeur variable des joints font jouer la lumière sur une surface parfois onduleuse et donnent à ces vieux édifices un charme que, par malheur, les restaurations font évanouir. Les tons ne sont jamais très nombreux. A Daphni, par exemple, le smalte fournit tout au plus trois nuances de rouge, cinq à six de bleu, de lilas ou de brun, un peu plus de

vert; les tons clairs étaient tirés du sol même : la mosaïque se composait sur place.

La décoration des murs se retrouvait, simplifiée, sur le sol, mais avec les tons clairs de l'antique. Les pavements étaient de deux sortes : tantôt, rappelant les appliques, en dalles de marbre semées de cercles de porphyre, sur lesquels l'empereur ou l'évêque s'arrêtaient au cours des cérémonies, par exemple dans le palais impérial, à Sainte-Sophie; tantôt en mosaïque, très semblable à celle des murs. De cette seconde série, de magnifiques exemples ont été retrouvés près de Tyr par Renan, à Médaba en Palestine, à Jérusalem, à Chersonnèse, à Parenzo, à Tébessa. Elles prendront place dans l'étude de la décoration pittoresque.

De la seconde période il ne nous reste que peu de pavements : un pavé mosaïque observé par Salzenberg au couvent du Pantocrator; quelques fragments en smaltes bleu, rouge et or dans la métropole de Mistra; enfin à Iviron un pavement d'incrustations menues, de la technique signalée à Daphni, dessinant un entrelacs compliqué comme celui des parapets. On sait qu'en Occident la mosaïque disparaît après le XII[e] siècle; en Orient rien n'indique à quelle époque elle céda la place à l'incrustation.

La polychromie extérieure des édifices est une innovation byzantine dont le premier exemple serait, d'après les très ingénieuses inductions de M. Strzygowski, les Propylées de la Porte d'Or, construits vers 447, où les incrustations, les colonnes, les piliers et les corniches devaient encadrer des bas-reliefs hellénistiques. Les restes qu'on attribue au palais de Théodoric, à Ravenne, montrent encore les trous où se scellaient les appliques; et les ruines de Tekfour-Sérail conservent de magnifiques incrustations dans les goûts de Daphni et de la Sicile. Cet usage fut d'ailleurs emprunté à la Syrie. Choricius vante la polychromie des rues de Gaza; la carte de Médaba fait briller l'or au fronton des édifices et les Perses reconnurent leurs ancêtres sur celui de Bethléem, en voyant les Mages aux pieds de Jésus. De pareilles images vinrent parer à leur tour Rome, Parenzo, non seulement sur les façades, mais même sur les frontons surmontant la saillie des absides.

La construction en briques, qui exigeait la polychromie, fut en faveur, aux premiers siècles chrétiens, dans tous les pays grecs. Mais les populations orientales, dans l'est de l'Asie Mineure, l'Arménie et la Georgie, la Syrie centrale et l'Égypte, conservèrent la pierre de taille. La pierre de taille, écartait naturellement la polychromie. Pourtant la Chrysoképhalos de Trébizonde offre des mosaïques à l'extérieur de son abside. D'ordinaire, en ces régions, les façades sont décorées de reliefs, non seulement d'étroites et grêles arcades, empruntées à certains palais persans, et transmises plus tard à la Russie et à la Moldovalachie, mais

aussi d'ornements, de symboles et de figures (Ananur en Arménie, Sainte-Sophie à Trébizonde). Byzance préféra d'abord la brique, puis vers le xe siècle, cédant à l'influence grandissante de l'Orient, elle adopta un compromis pour ne point trahir la tradition hellénistique. Dans les parements elle isola les moellons par des briques et des lits épais de mortiers. Sauf exceptions (Gul-Djami à Constantinople, Merbaca), elle écarta les arcades aveugles aussi bien que la pierre sculptée de ses façades. Ce fut la brique qui en rompit la monotonie. Sur les absides de Saint-Luc et de Saint-Nicodème, au xie siècle, elle dessine de véritables compositions d'ornement. Au xive siècle, aux Saints-Apôtres de Salonique, sur la maison seigneuriale de Melnic, et dans la haute Macédoine, les jeux de la brique se développent avec une grande richesse. A Merbaca, au xiie siècle elle est taillée sur branche et se combine avec la faïence.



Phot. Sébah.

Fig. 97. — Tekfour-Sérail, à Constantinople.

Ainsi, dans le domaine purement byzantin, la polychromie est la règle fondamentale. A l'extérieur comme à l'intérieur, jeux de briques et de moellons, appliques, incrustations, mosaïques ou fresques revêtent tous les membres de l'édifice de ces tons harmonieux, de ces images gracieuses ou vénérables que les enfants d'Amasie, au temps d'Astérius, se montraient du doigt, lorsque passait un riche, « véritable mur ambulant ». L'église byzantine n'a pas la beauté du temple grec, la beauté d'un Doryphore ou d'un Apoxyomène, qui charment par les proportions et le modelé du corps nu. D'autre part, la majesté massive d'un Assur-bani-pal ne pouvait satisfaire la subtilité byzantine. Au lieu de modules, elle combina des poussées et donna du prix à ses créations par la structure. C'est cette structure déliée que revêt la décoration polychrome, à la manière d'un symbole qui captive les sens, tandis que l'esprit cherche la pensée sous l'image.

La polychromie explique un caractère de cette structure qui déconcerte nos habitudes modernes : c'est l'irrégularité de l'exécution. La base de la coupole est rarement un cercle exact ; elle dessine même parfois, de

parti pris, comme à Sainte-Irène, une façon d'ellipse; jamais le fil à plomb ne s'applique sur une surface verticale ou l'équerre dans un angle : à Parenzo, sans nécessité appréciable, la façade et l'alignement des absides s'inclinent avec une déviation très sensible sur l'axe de l'édifice. Ces connaisseurs profonds de la mécanique, confiants dans le bloc de leur maçonnerie compacte, ont négligé de lier l'exécution à une exactitude rigoureuse; ils ont laissé la maladresse ou la fantaisie des maçons et des mosaïstes donner aux lignes et aux surfaces la souplesse imprévue, qui fait l'individualité des êtres vivants.

L'importance de la polychromie peut expliquer aussi l'imperfection du modelé et du dessin dans la peinture byzantine. La figure n'est qu'un élément de l'harmonie générale : aux yeux de l'artiste, elle vaut surtout par la tache; quant aux théologiens et aux fidèles, ils cherchent en elle non plus, comme dans la mythologie frivole de Pompéi, un simple amusement, mais une leçon et un symbole : les attitudes et les gestes composent une écriture dont ils ont la clef. Ainsi le goût de la couleur et le souci de l'expression conventionnelle ont fait négliger le dessin et le modelé, abandonner le modèle vivant, tarir la sève féconde que l'art puise dans la nature.

II

MONUMENTS FIGURÉS

Les catégories de monuments figurés le plus largement représentées dans l'art byzantin sont la peinture monumentale, surtout sous sa forme la plus luxueuse, qui est la mosaïque, puis la miniature, la broderie, l'ivoire et l'émail. La sculpture qui, au début, a pu tenir encore dans l'art religieux, comme dans l'art civil, une place honorable, passe ensuite, à mesure que le style byzantin s'affirme plus nettement, au second et même à l'arrière-plan. Non seulement le relief recule devant la peinture, mais encore il tend à lui ressembler, il s'atténue jusqu'à devenir une simple gravure du marbre ou du bronze.

La sculpture fut l'œuvre maîtresse de la Grèce libre, parce que la plastique, par la simplicité même des moyens d'expression, servait à merveille son esprit généralisateur, son amour de la beauté idéale. Après Alexandre, lorsque la peinture, à la suite d'Apelles, eut acquis, par la perspective, par le jeu de la lumière, une force expressive incomparable, elle distança sa rivale et lui imposa ses propres lois. Alexandrie, puis Rome, mirent alors en honneur le bas-relief pittoresque, qui caractérise

leur sculpture. A son tour Byzance, en énervant, en écartant le relief, ne fit qu'accentuer le mouvement commencé au premier contact étroit de la Grèce classique avec l'Orient, qui a toujours déprimé le relief, sans jamais le séparer ni le distinguer de la couleur.

Sans doute Byzance reçut de la Grèce, avec la culture, le goût de la beauté. L'idéal hellénique a marqué son art d'une empreinte ineffaçable. Mais cet idéal fut pour elle une tradition préservatrice bien plus qu'un ressort créateur. En effet, à mesure qu'elle modèle d'une façon plus étroite son gouvernement sur les monarchies orientales, elle ouvre aussi plus largement sa pensée à l'esthétique de l'Orient, qui assigne à l'art une fonction officielle, celle d'exprimer la puissance du souverain, d'une part, par le luxe de la matière, et de l'autre, par le symbole et le récit. Aussi a-t-elle développé les arts de luxe, empruntés soit à l'Égypte, comme la miniature, la broderie, les ivoires, la torentique, soit à la Perse, comme les émaux; a-t-elle multiplié par eux les thèmes de la peinture monumentale, expression de sa pensée religieuse et politique.

Ainsi s'explique le caractère le plus souvent anonyme et impersonnel des œuvres byzantines. Les dédicaces mentionnent le donateur, très rarement l'artiste, sauf après le XIIIe siècle. A l'exception des grands architectes de Justinien, les historiens ne nous ont transmis aucun nom célèbre. Le peintre Lazare doit son renom aux persécutions de Théophile, plus qu'à son talent ou à ses créations. Ces artistes n'ont point préféré l'obscurité par humilité monastique, car les meilleurs travaillaient dans le monde, au service de la cour. Ils sont restés ignorés comme de simples artisans, parce que leurs œuvres, objets de luxe ou moyens d'action, glorifiaient ceux qui payaient, qui, par elles, faisaient éclater leur richesse et leur puissance.

Ces remarques définissent notre tâche. Les monuments eux-mêmes, leur structure, la distribution des sujets, qui révèle les intentions, les idées directrices, doivent nous retenir d'abord, avant l'analyse du style. Nous réserverons pour la fin cette analyse, tout en signalant, au cours de notre exploration un peu longue, les œuvres les plus belles.

A. — Peintures et mosaïques.

MONUMENTS DU IVe AU VIIe SIÈCLE. — Les mosaïques de cette première époque sont peu nombreuses. Sans Rome et Ravenne, nous serions bien mal informés, et c'est à ce titre qu'il a paru bon de présenter d'abord, dans cet ouvrage, les mosaïques et les peintures des basiliques romaines, bien que, dès le IVe siècle, l'Orient ait pénétré dans l'art de Rome et qu'il le domine au Ve et surtout au VIe (voir p. 58 et suiv.). Quant aux peintures, jusqu'à ces derniers temps, les catacombes et les tombeaux ne nous avaient

livré que quelques documents d'intérêt secondaire, des croix, un bon Pasteur, des architectures et des animaux, à l'exception d'une catacombe d'Alexandrie, désormais célèbre par la longue frise de son abside, où les Noces de Cana et la Multiplication des Pains symbolisent l'Eucharistie. Mais aujourd'hui, l'Égypte chrétienne, grâce aux publications de Wladimir de Bock, à l'étude de M. Gayet, enfin aux belles fouilles de M. Jean Clédat, paraît nous ouvrir les trésors de ses églises monastiques et de ses chapelles funéraires.

NÉCROPOLE D'EL-BAGAOUAT. — La nécropole d'El-Bagaouat possède deux chapelles à coupoles que leur contraste suffirait à rendre intéressantes. L'une, ainsi que les plus anciennes coupoles d'Italie, reproduit les multiples petites scènes symboliques des catacombes ; mais, au lieu de les répartir, comme aux voûtes des catacombes, entre plusieurs compartiments symétriques, la fantaisie hellénistique les parsème sur le fond blanc autour de rinceaux où des oiseaux picorent, sans cadre et sans ordre. Cette décoration charmante doit être au moins contemporaine de Sainte-Constance, car des éléments nouveaux apparaissent : Sainte-Thècle et surtout le Martyrium de Jérusalem, plusieurs fois répété, avec l'escalier de sa façade, ainsi que sur la carte de Médaba. Afin que rien ne distraie l'esprit de ces images pieuses qui planent dans le ciel, les arcades, les murs et l'abside portent de simples ornements, guirlandes, architectures et dessins géométriques. L'autre coupole, autour de deux cercles ornés de rinceaux et de lauriers, déploie une longue suite de figures monumentales : des personnifications alexandrines s'y mêlent aux scènes bibliques traditionnelles, aux héros du Nouveau Testament. Ainsi on voit en un même lieu la décoration libre et souple, inspirée par la tradition hellénistique, céder la place aux zones concentriques, aux processions sévères et monotones, aux figures de grandeur naturelle ou de proportions colossales, alignées sur un seul plan, sans fond ni accessoires, en un mot au style monumental.

SAINT GEORGES DE SALONIQUE ET BAPTISTÈRES DE RAVENNE. — C'est en deux zones concentriques autour d'un médaillon que se distribuent les images à Saint-Georges de Salonique et au Baptistère orthodoxe. Dans l'ample coupole de Salonique ne subsistent que le cadre du médaillon et la zone inférieure, où se déploient avec une magnificence et un éclat incomparables, en huit compartiments à fond d'or, dont les dessins se répondent deux à deux, les architectures les plus complexes, dorées et gemmées. Comme à Sainte-Pudentienne, des personnages de proportions monumentales se détachent au-devant des édifices; ce sont des saints, orants comme aux murs des catacombes, mais désignés par leur nom et le mois de leur fête, tous orientaux et antérieurs à la paix de l'Église. Ils sont peu nombreux, deux ou trois par compartiment, dominés et comme absorbés par le développement de l'architecture. La coupole de Ravenne est plus

petite, mais la richesse et l'harmonie d'une décoration demeurée intacte en font un des joyaux de l'art chrétien. Cette décoration fut commandée par l'évêque Néon dans la première moitié du v[e] siècle, après Saint-Georges, car le style monumental s'y accuse avec plus de force. A Salonique, le médaillon étroit ne pouvait contenir qu'un symbole : à Ravenne c'est autour d'une large scène, le Baptême, que se développe la procession solennelle des Apôtres, offrant un diadème, entre de hautes et minces plantes, vestiges des anciennes sections radiales, tandis qu'au-dessous les architectures sont trop réduites pour servir de fond à des saints; un peu plus tard, sous Théodoric, une nouvelle réplique, au Baptistère arien, les supprima.

La fantaisie des architectures pompéiennes revit dans ces deux coupoles : à Salonique, elle a fourni ses arcades suspendues dans les airs, ses berceaux portés par quatre colonnes, ses baldaquins, ses absides, ses entablements, ses oiseaux; mais, en même temps, elle empruntait aux églises chrétiennes les rideaux, les colonnes torses, les vases, les lampes, les autels, les barrières de sanctuaire; à l'art sassanide l'ornement, les oiseaux alignés, l'or, les gemmes, les frises rouges et les fonds bleus. D'ailleurs, jamais elle n'avait combiné un pareil ensemble. Ce sont les structures de l'art chrétien qu'elle superpose en deux étages : tantôt une abside ajourée ouverte entre deux arcades et parfois deux ailes avancées, tantôt la face extérieure de la même abside, découpée en trapèze, entre les deux saillies carrées des bas côtés. Convexe ou concave, l'abside ajourée est précédée d'un autel abrité sous un baldaquin et entouré d'une transenne. A Ravenne, structure et décors sont plus sobres et plus graves; en un seul étage, l'hémicycle ajouré, sans la conque, s'ouvre toujours au-devant d'un mur droit. Deux modèles alternent : tantôt, aux côtés de l'autel portant l'évangile, dans chaque absidiole une chaise curule présente une couronne de martyr à l'adoration des fidèles; tantôt, dans les transennes des bas côtés, des arbres fleuris s'inclinent vers le trône où brille la croix.

BETHLÉEM. — De telles architectures pouvaient se déployer plus largement encore sur les larges parois des nefs basilicales. A Bethléem, elles alternent en une suite de petits carrés avec des ornements très complexes, vases et coupes, où s'attachent, entre des branchages et des rinceaux fort compliqués, les vols sassanides; sur une des parois, dans le carré central, des arbres s'inclinent vers la croix gemmée du Golgotha. Aux architectures se mêlent, comme à Saint-Georges et à Ravenne, les détails du mobilier liturgique : autel, livre des évangiles, encensoir et chandeliers; mais elles se distinguent par un trait notable, l'absence de perspective. Sous de simples arcades, comme au frontispice d'un manuscrit, des inscriptions relatent le nom et les actes des sept conciles œcuméniques et de six conciles provinciaux; en bas, au-dessus de l'architrave, les ancêtres de Jésus,

en buste, nimbés, forment une longue frise, comme les portraits des papes dans les églises romaines; en haut, entre les fenêtres, des anges se diri-



Phot. Alinari.

Fig. 98. — MOSAÏQUES DE LA COUPOLE DU BAPTISTÈRE DES ORTHODOXES A RAVENNE. Baptême, procession des apôtres, trônes et autels.

gent vers l'autel, ainsi que les martyrs de Saint-Apollinaire-Neuf à Ravenne. Ces mosaïques sont fort mutilées et c'est surtout par une description et un dessin du XVIIe siècle que nous les connaissons La restauration de 1169

paraît les avoir refaites en entier, mais elle a probablement retenu le souvenir des images anciennes.

MAUSOLÉE DE GALLA PLACIDIA. — L'impression de lumière et de splendeur que donnaient de tels édifices ne pouvait convenir au mausolée élevé dans Ravenne, vers 449, à la mémoire de Galla Placidia. L'effet est un peu dispersé; l'attention se partage entre les divers membres de l'édifice : coupole et bras de la croix; mais l'initié saisit bien vite la pensée directrice. D'abord au mur, en face de l'entrée, saint Laurent, courant à la mort, lui marque les épreuves de la vie terrestre; alors il lève la tête vers le ciel bleu de la coupole, où huit apôtres debout sur les parois voisines lui montrent une croix d'or au milieu des étoiles et les quatre symboles qui planent dans les nuages. Il sait ainsi que le saint marchait à la gloire, dont les images autour de lui reposent ses yeux : à chaque bout du transept, au milieu de rinceaux d'acanthe, deux cerfs se désaltèrent à la source de vie; au-dessus de la porte, dans un paysage intime, d'une douceur enveloppante, le Bon Pasteur, jeune et grave, caresse d'un geste large les brebis élues. Le visiteur quitte l'église sous le charme d'une des plus belles créations de l'art chrétien.



Phot. Alinari.

FIG. 99. — Mosaïque du tombeau de Galla Placidia, à Ravenne. Le Bon Pasteur.

SAINT-VITAL. — Quelques pas plus loin, le paisible rêve des félicités éternelles s'évanouit devant la solennité froide de la cour byzantine. A Saint-Vital, dans l'hémicycle de l'abside, séparés par des fenêtres, Justinien et Théodora, avec leur escorte « blanche de neige », font leur entrée dans l'église, tenant à la main, dans une sorte d'écuelle, leurs largesses traditionnelles, l'*apocombion*. En effet, l'église fut consacrée sous ce règne, en 547, par l'énergique Maximien, qui accompagne le prince. Mais elle avait été commencée sous son prédécesseur Ecclésius (521-532). Aussi dans la conque, le Christ Emmanuel, tenant le rouleau scellé, assis sur la sphère céleste entre deux anges, reçoit de lui l'hommage du monument, tandis qu'il remet la couronne au martyr. Le sanctuaire, assez étendu au-devant de l'abside, est tout entier décoré : sur les côtés, les sacrifices de l'ancienne loi forment deux compositions animées, d'un coloris savant, sous

des arcades. Au-dessus de ces arcades et de l'abside, des anges volant portent la croix ou l'étoile dans un médaillon; mais tandis que l'abside ne laisse place dans les écoinçons qu'aux images réduites des deux villes saintes ou à des rinceaux, en revanche, sur les panneaux plus larges des côtés, s'étagent deux groupes saints : en bas, dans les écoinçons mêmes, Isaïe et Jérémie prophétisent, Moïse reçoit la loi et se déchausse devant le buisson ardent; plus haut, aux côtés des tribunes, les évangélistes sont assis au-dessous de leurs symboles. Ainsi se groupent les épisodes et les personnages qui ont préfiguré, annoncé ou prêché l'Agneau dominant le sanctuaire, au centre de la voûte, dans un médaillon porté par quatre anges, au milieu d'un vrai paradis, car, entre des guirlandes de fruits attachées aux arêtes de la voûte, se déroulent les rinceaux de la vigne céleste que picorent les oiseaux. Enfin à l'entrée, la grande arcade, tachée par les médaillons du Christ, des apôtres et de deux martyrs, clôt cette habile ordonnance qui ne livre rien au hasard ou à la fantaisie. Dans l'abside, c'est de la gauche à



Phot. Alinari.

Fig. 100. — Mosaïques de Saint-Vital, à Ravenne. Hospitalité et sacrifice d'Abraham.

la droite du Christ, du sud au nord, que se déroule la hiérarchie ascendante, de Théodora à Justinien, du fondateur au martyr; sur les parois, c'est le même sens que suit l'ordre du temps ou de la tradition.

PARENZO. — Vers le même temps, à Parenzo, le Thrace Eufrasius, suivant l'exemple du fondateur de Saint-Serge à Gaza, son contemporain, se faisait représenter dans l'abside, avec son archidiacre et le fils de ce dignitaire, offrant son église à la Vierge et présenté par le martyr (fig. 104). La Vierge tenant l'Enfant trône entre deux anges, et d'autres saints, à sa gauche, font pendant au premier groupe. Dans l'hémicycle, entre les fenêtres, le Prodrome se dresse avec son père, le grand prêtre Zacharie, aux côtés d'un ange, tandis qu'aux extrémités, l'Annonciation et la Visitation montrent le lien étroit qui l'unit au Sauveur. Sous l'arcade, ce sont des médaillons de saintes qui s'étagent aux côtés de l'Agneau. Sur l'arc triomphal le Christ Emmanuel reçoit les hommages des apôtres (les bustes, seuls conservés, ont été retrouvés en 1890) et, dans les absidioles,

il couronne deux évêques et deux martyrs. Ces deux petites compositions, ainsi que les portraits des dignitaires, contrastent, par la recherche et l'accent du dessin, avec la régularité froide et compassée des autres types. Enfin, sur la façade, le même Emmanuel planait peut-être dans une gloire, portée par les quatre symboles, au-dessus des sept chandeliers et des quatre évangélistes. Au fronton oriental, au-dessus de l'abside, peut-être apparaissait-il dans la Transfiguration.

SINAI ET SAINT-APOLLINAIRE IN CLASSE. — Ce thème préoccupa les mosaïstes de Justinien. Au Sinaï, dans l'abside du célèbre couvent de Sainte-Catherine, ils le retracèrent au milieu d'un vrai cadre de médaillons rangés les uns le long de l'arcade (apôtres et fondateurs), les autres en frise dans l'hémicycle (prophètes). Au-dessus, sur le mur, une croix dans un cercle attire deux anges effleurant de leur vol deux médaillons, qui garnissent les trumeaux et semblent contenir les traits de la Vierge et du Prodrome; plus haut, aux côtés d'une fenêtre, Moïse, à gauche, sur l'Horeb, détache sa sandale devant le buisson ardent, tandis qu'à droite, sur le Sinaï, il reçoit les Tables. Ces deux scènes ont été refaites plus tard. A Saint-Apollinaire in Classe (vers l'année 555), le Christ transfiguré prend l'aspect symbolique de la croix gemmée, dans un cercle étoilé, entre les prophètes sortant des nues, aux yeux de trois brebis errantes dans un paysage boisé; au bas du tableau, comme parfois à Rome, douze brebis s'approchaient de l'Agneau qu'a remplacé, sans doute par une sorte d'interpolation, un évêque orant. Sur l'arc triomphal, elles sortent des deux villes saintes, pour se diriger vers le médaillon du Christ, flanqué des quatre symboles. Dans l'hémicycle, à côté de quelques vigoureux portraits d'évêques locaux, on a imité, de Saint-Vital, vers 675, les sacrifices de l'ancienne loi réunis en un seul tableau, et la procession impériale. Enfin, sur les piliers de l'arc, les deux archanges, en costume d'apparat, tiennent, en guise de sceptre, le labarum où sont inscrits les premiers mots de leur hymne.

ABSIDES. — Le ve et le vi^e^ siècle nous ont laissé beaucoup d'autres absides décorées : la plus célèbre est celle de Sainte-Sophie de Constantinople. Les mosaïques subsistant ont été dessinées, sans peut-être beaucoup de fidélité, par Salzenberg, vers 1850, au moment des restaurations. Un ornement conçu dans le goût de Saint-Georges et de Saint-Vital, fruits et fleurs d'argent au milieu de feuilles vertes sur fond noir, encadre l'abside, tandis que partout ailleurs, les lignes brisées, les carrés dentelés, les rosaces font penser à Saint-Luc et supposer qu'en 975 la chute de la coupole entraîna une restauration complète des mosaïques, qui respecta seulement dans l'abside l'œuvre de Justinien. On peut citer encore à Constantinople Sainte-Irène (sous Justinien), à Chypre la Panaghia Anguéloctistos (fin du ve siècle), et la Panaghia Canacaria (fin du vi^e^ siècle); à Ravenne,

Sainte-Agathe (ve siècle, dessinée par Campini), Saint-Michel in Africisco (année 545, aujourd'hui à Berlin); les peintures d'Égypte, encore mal étudiées, peuvent remonter en grande partie au vi^e siècle; enfin Choricius, au vi^e siècle, nous décrit les mosaïques de Saint-Serge et de Saint-Étienne à Gaza; Agnellus, celles de Saint-Jean-l'Évangéliste, commandées par Galla Placidia, et de Sainte-Marie-Majeure, exécutées sous Théodoric, à Ravenne.

On y retrouve les images déjà décrites : la bordure de médaillons, (allégories à Baouit, agneaux et douze colombes à Saint-Michel, apôtres à la Canacaria); au fond des absides, la croix du Golgotha pattée et gemmée, soit seule reposant par une sorte de pointe sur un piédestal en forme d'escalier, bleu foncé sur le fond d'or (Sainte-Irène), ou bien entre deux apôtres dans une gloire portée par quatre anges, remplaçant le Christ montant aux cieux, comme à Saint-Apollinaire in Classe; le Christ transfiguré (Couvent Blanc); le Christ Emmanuel assis dans une gloire (Esneh, Assouan), porté par les quatre symboles (Couvent Blanc, Baouit); enfin, la Mère de Dieu tenant l'Enfant. Cette image jouit d'une grande faveur en territoire byzantin. Elle figure non seulement dans les églises placées sous son vocable, comme celles de Chypre, ou sous celui de simples martyrs associés à elle, comme Saint-Serge et Saint-Étienne à Gaza, Saint-Maur à Parenzo, mais même dans les sanctuaires les plus expressément consacrés au Verbe incarné, ceux de Sainte-Sophie à Constantinople et, plus tard, à Salonique. Ravenne, comme Rome et tout l'Occident, suivit le mouvement avec plus de réserve et préféra le Christ (Sainte-Agathe, Saint-Jean, Saint-Michel). On n'y mentionne la Vierge au vi^e siècle que dans l'église de Sainte-Marie-Majeure. Il en fut de même en Égypte : c'est la Vierge orante et non la Mère de Dieu qui prie entre des anges et des saints à Baouit.



Fig. 101. — Fresque du Baouit, en Égypte.
(Mission et phot. Jean Clédat.)

Christ ou Vierge sont rarement seuls, comme à Saint-Jean de Ravenne ou au Couvent Blanc. D'ordinaire deux personnages les entourent comme les gardes d'un prince; mais tandis qu'à Rome, en souvenir des traditions apostoliques, ce rôle est dévolu à Pierre et à Paul, à Parenzo, à Ravenne (Saint-Vital, Saint-Michel, Sainte-Agathe) et en Orient

(Chypre, Esneh, Baouit), ce sont deux anges qui même, à Sainte-Sophie de Constantinople, à Assouan, pour donner plus de solennité à la scène, revêtent la chlamyde et tiennent le globe céleste. Aux côtés du personnage saint, un usage commun à l'Occident et à l'Orient place le fondateur offrant son église parfois directement (Sainte-Marie-Majeure, à Ravenne), mais le plus souvent par l'intercession du martyr ou des anges. Ces deux motifs, escorte et offrande, librement choisis ou combinés au vi^e siècle, eurent une fortune bien diverse à mesure que grandit dans la pensée byzantine la sainteté du sanctuaire et la majesté des images divines : l'escorte fut de rigueur, tandis que l'offrande se trouva rejetée dans l'église ou le narthex.

NEFS. — Les églises et les chapelles funéraires d'Égypte présentent le long de leurs parois soit des médaillons d'anges ou de saintes dans des zones d'ornement (Baouit), soit des frises continues : saints, enfance du Christ (Assouan, Baouit, Saint-Jean près d'Antinoë), ou de petits tableaux encadrés par l'ornement : Jeunesse de David (Baouit). Mais la plus luxueuse de ces décorations est celle de Saint-Apollinaire-Neuf. L'église fut construite par Théodoric, consacrée par l'évêque Agnellus (556-570), qui s'était fait représenter avec Justinien au mur occidental. Par la puissance de l'effet décoratif, les mosaïques de la grande nef forment l'ensemble le plus grandiose que nous ait transmis l'art byzantin.

Deux longues processions se déploient sur les parois pleines : à droite des martyrs quittent Ravenne pour présenter leurs couronnes au Christ, assis parmi les anges ; à gauche ce sont des vierges, vêtues d'un costume de cour, qui depuis les portes de Classis vont rejoindre les mages adorant l'Enfant ; entre les fenêtres se dressent, de chaque côté, seize apôtres ou prophètes ; et plus haut, dans de petits carrés, entre des niches d'or où pendent des couronnes, le visiteur qui fait le tour de l'église en regardant à sa gauche suit, sur vingt-six tableaux, comme sur les feuillets d'un évangéliaire, l'histoire des miracles et de la Passion.

COUPOLES. — Nous n'avons pas de coupoles du vi^e siècle. A Baouit, sur quatre pendentifs chevauchent des saints cavaliers, un des motifs préférés de l'iconographie copte. Mais c'est là une particularité locale. Les quatre symboles sculptés dans les pendentifs d'Aladja nous indiquent où l'on peut chercher le type de la décoration des coupoles. Déjà c'est entre ces symboles qu'au Baptistère de Naples, au Mausolée de Galla Placidia, la croix plane dans le ciel. A Saint-Vital, comme au Latran, l'Agneau a remplacé la croix et quatre anges soulèvent le médaillon. A Ravenne encore, à la fin du vi^e siècle, sur la voûte d'arête de la chapelle archiépiscopale, les symboles remontent des murs et viennent se glisser entre les anges ; plus tard, après le concile de 692, au ixe siècle, soit à Saint-Zénon

de Rome, soit à Sainte-Sophie de Constantinople, au plafond d'une chambre latérale, l'Agneau fait place à la figure humaine du Christ. Enfin les anges cessèrent de soulever le médaillon pour monter la garde autour du Pantocrator, tandis que les évangélistes prirent pour toujours la place de leurs symboles aux pendentifs, et dans la troisième zone, celle qu'occupaient à Ravenne et à Salonique de brillantes architectures, se dressèrent



Phot. Alinari.

Fig. 102. — Mosaïques de la grande nef de Saint-Apollinaire-Neuf.
Miracles du Christ, Prophètes et Apôtres, Martyres.

dans l'attitude des orateurs, soit les apôtres, qui ont prêché l'Évangile, soit les prophètes qui l'ont annoncé.

Caractères de la décoration. — Du IVe au VIIe siècle, la décoration pittoresque cède de plus en plus devant le style monumental qui finira par l'exclure et la faire oublier; aussi convient-il de bien marquer le rôle que cette décoration a joué au début.

Ornement. — Ce rôle est indiqué d'abord par la large place accordée à l'ornement. Il couvre des berceaux, des voûtes d'arêtes, des tympans, des absides, remplit la prothèse et le diaconicon de Saint-Serge, la chapelle entière d'El-Bagaouat au-dessous de la coupole; ou bien dans les absides, les arcs triomphaux, le long des grandes nefs, il se déploie en larges frises, en multiples encadrements; il isole les architectures à Saint-Georges, au Baptistère orthodoxe, à Bethléem, les scènes évangéliques à

Saint-Apollinaire-Neuf, et dans les chapelles funéraires de Baouit, au bas des parois, il remplace et souvent imite les appliques et les incrustations. Il présente aussi une extrême variété : guirlandes de fruits et de fleurs sur fond noir (coupole de Saint-Georges, absides de Sainte-Sophie et de Saint-Vital), rinceaux de vigne ou d'acanthe (Saint-Vital, Saint-Serge, Galla Placidia, El-Bagaouat, Baouit), plantes stylisées à larges feuilles (Baptistère orthodoxe et Bethléem), grecques, rubans enroulés, cercles, losanges, étoiles, fleurons, cornes d'abondance, et bien d'autres motifs d'une libre fantaisie. Le bandeau semé de gemmes constitue l'encadrement normal, à Ravenne et à Parenzo. Les oiseaux les plus divers se mêlent aux rinceaux et aux guirlandes, aux dessins géométriques, aux semis d'étoiles et de fleurons. Dans ce trésor, Rome et l'Orient ont confondu leurs richesses.



Fig. 105. — Mosaïques d'une des voûtes du pourtour à Saint-Georges de Salonique. (Millet, *H.-É.*, C 676).

Architectures. — Les ornements ne sont souvent que les membres épars des architectures si brillamment combinées à Salonique et à Ravenne. Telles sont les arcades encadrant les personnages, les colonnes géminées dans les fenêtres, les coquilles abritant des apôtres ou des évêques, décorant des panneaux ou des frises : ainsi à Milan, dans la chapelle de Saint-Victor, au bas de la coupole, sur de minces piliers ornés de médaillons, elles forment une décoration charmante. Peut-être imitaient-elles des frises en bois sculpté et colorié, telles que nous en décrit Choricius à Saint-Étienne de Gaza.

L'architecture pompéienne ne s'est pas seulement fragmentée, elle s'est transformée. On retrouve à Saint-Vital les villes saintes des églises romaines. Ce n'est point seulement une figure mystique ; comme les palmiers qui les touchent, elles se rattachent à tout un système décoratif. Ce système nous est indiqué par la Vie de saint Laurent que figura la métropole de Siponto au milieu des églises de son ressort. Un tissu copte du musée industriel de Berlin nous montre aussi la grande église avec ses *martyria* alignés en une frise entre des arbres. Cet usage peut venir de la Palestine où de bonne heure on reproduisit les édifices réels dans les scènes évangéliques qu'ils commémoraient. En tout cas, il a trouvé un large développement dans le turbé de Malek-Daguer, à Damas, où de grandes villes déploient leurs édifices parmi les arbres.

Peinture de genre. — On sait de quelle faveur jouit en Orient et à Rome la représentation des jardins, à partir du jour où furent créés les παράδεισοι d'Antioche, de Séleucie, d'Alexandrie. Les fresques de Prima

Porta à Rome nous en montrent la régularité un peu froide, égayée par le vol des oiseaux. C'est ce motif que désignent à Gaza, dans l'église de Saint-Serge, sous la coupole, les allusions poétiques de Choricius : « des poiriers, des grenadiers, des pommiers aux fruits splendides » (*Odyss.* 7, 115); puis le rhéteur ajoute : « L'artiste n'a point oublié que le poète appelle l'aigle celui qui s'envole au haut des airs, car voici que des oiseaux, leurs ailes déployées au-dessus des arbres, dont ils ont cueilli les fruits, rivalisent dans leur élan. »

Cette longue frise, nous le voyons à Baïes, pouvait se morceler et ainsi décorer des niches, de petits pendentifs ou des panneaux. C'est ainsi qu'à Saint-Jean de Ravenne deux groupes d'arbres déployaient leurs feuillages aux extrémités de l'arc triomphal; à Saint-Vital deux palmiers garnissent les écoinçons près de l'abside; c'est entre les arbres de ces « paradis », images du paradis mystique, que se déploient les longues processions à Saint-Apollinaire-Neuf, aux deux Baptistères, et plus tard à Sainte-Sophie de Salonique dans la scène de l'Ascension. Enfin ce fut des Byzantins que les Ommiades reçurent le motif si heureusement appliqué à Damas. Là, comme à Saint-Serge, comme à Ravenne, le paradis est fragmenté et même combiné avec des architectures.

L'Assyrie avait fourni à l'art hellénistique et par lui à Rome, les scènes de chasse et tout le cycle zoomorphique qui en dérive. Au IVe siècle, les bas-reliefs du mausolée de Dioclétien et les incrustations de la basilique de Junius Bassus montrent quelle place ils ont tenu dans la décoration monumentale. L'art chrétien continua cette tradition. Vers la fin du IVe siècle, tandis qu'Astérius d'Amasie blâmait le luxe de telles images sur les vêtements des riches, l'exarque Olympiodore voulait figurer sur les murs de la grande nef, d'un côté « sur la terre ferme, des filets tendus, des lièvres, des chevreuils et d'autres animaux fuyant, les chasseurs avec leurs chiens les poursuivant avec ardeur », de l'autre « dans la mer les filets jetés, toutes sortes de poissons pris et tirés vers le rivage par la main des pêcheurs ». Au VIe siècle encore, Choricius signale des animaux à Saint-Etienne de Gaza.

A Rome, la coupole de Sainte-Constance, les absides du Latran, de Sainte-Marie-Majeure, de Saint-Clément, reproduisent un charmant motif alexandrin, déjà signalé par Philostrate et très fréquent dans les pavements romains, comme la mosaïque de Palestrina. Ce sont ces petits enfants ailés et nus, pêchant dans les eaux du Nil, sur des barques ou des radeaux, au milieu d'oiseaux aquatiques, que parfois ils chevauchent. Choricius, instruit à l'école de Philostrate et connaisseur érudit de l'art antique, a reconnu le Nil à Saint-Étienne de Gaza, au haut des parois de la grande nef : « Ce fleuve n'est pas figuré comme les peintres figurent les fleuves; il est reconnaissable à ses courants, à ses signes propres, aux prairies de

ses rives, et les espèces diverses des oiseaux qui souvent se baignent dans ses eaux habitent ses prairies. »

M. Ajnalov a très justement rapproché ce passage du tableau de Philostrate; toutefois, les enfants nus y manquent et la composition paraît un peu différente.

SIGNIFICATION DE LA PEINTURE DE GENRE. — L'Église des trois premiers siècles fut peu favorable à la peinture et si, dans les catacombes, à l'abri des regards profanes, elle toléra les images ou les symboles des mystères, dans les églises, la « discipline du secret » dut imposer d'abord plus de réserve. C'est ainsi que le concile d'Elvire en 306 y interdit les peintures, ne voulant point que les objets du culte et de l'adoration fussent figurés sur les murs. Ces scrupules, qui dans les catacombes mêmes firent écarter le portrait, se retrouvent sous la plume d'Eusèbe et encore, au début du ve siècle, quoique ébranlés déjà par des idées nouvelles, dans l'esprit de saint Épiphane et d'Astérius d'Amasie. Puisque le goût du temps, la munificence impériale, demandaient une décoration peinte, on préféra, par respect des mystères, ouvrir l'église aux motifs profanes qui ne répugnaient point à la pureté chrétienne.

C'est ainsi que déjà on les avait admis dans les catacombes; et, comme aux catacombes, on dut y attacher un sens symbolique. La vigne continua, dans les absides, à figurer l'Église, comme l'expliquent la citation biblique du pavement d'Ancône et le *titulus* de Saint-Clément. Un auteur du xe siècle déclare que le chœur des saints est un paradis plein de fleurs, et nous avons vu à Ravenne les membres de ce paradis spirituel se glisser à travers les arbres et les fleurs d'un paradis terrestre. C'est aussi dans une prairie semée de fleurs que les trois moutons de Saint-Apollinaire in Classe, lèvent les yeux vers la croix. Le souvenir de la parabole évangélique a pu inspirer le choix du motif de la pêche; et dans la coupole de Sainte-Constance, aux enfants pêcheurs se mêlait, au-dessus de l'arc qui domine l'autel, le vaisseau symbolique de l'Église conduit par deux prêtres et portant le fidèle vers l'éternité. Ce vaisseau semble voguer aussi dans la coupole d'El-Bagaouat. Quand la symbolique animale de l'Orient sera mieux connue, toute cette peinture de genre nous apparaîtra sous son vrai jour.

Ainsi, aussitôt après le triomphe de l'Église, les scrupules anciens et le goût du symbole firent multiplier l'ornement et les motifs de genre, même aux endroits les plus saints, sanctuaires et coupoles. Ces mêmes sentiments inspiraient encore, à la fin du IVe siècle, le projet de l'exarque Olympiodore, réservant les images saintes pour le sanctuaire, et décidaient, autant que l'économie, beaucoup de constructeurs à le décorer seul, en y entassant les images les plus diverses, qui, plus tard, se distribuèrent, suivant une adroite hiérarchie, dans tout le corps de l'église.

STYLE HISTORIQUE. — Vers la fin du IVe siècle, les esprits s'orientent vers des idées nouvelles, à la suite des Pères cappadociens, Basile, les deux Grégoire, qui avaient conservé la tradition antique de la culture artistique. Basile emprunte à Quintilien non seulement ses développements sur les rapports de la peinture et de l'éloquence, mais ses expressions mêmes : « Ce que la parole présente à l'oreille, la peinture muette le montre par l'imitation »; et Grégoire de Nysse, dans le panégyrique de saint Théodore, explique comment le peintre, « ayant travaillé avec des couleurs comme dans un livre parlant, a clairement raconté les luttes du martyr, car la peinture muette parle sur le mur et fait beaucoup de bien ». Ainsi la peinture concourt avec l'éloquence à l'édification des fidèles. C'est ce que saint Nil, en répondant à Olympiodore, explique fort clairement : « Aux illettrés qui ne peuvent lire les Écritures, la peinture rappellera les actions des vrais serviteurs de Dieu et les excitera à les imiter ». Vers le même temps, en Occident, Paulin de Noles, saint Augustin, plus tard Grégoire le Grand, saint Jean Damascène reproduisaient la même pensée.

Cette pensée provoqua un large mouvement d'iconographie historique. Saint Nil, en détournant Olympiodore des « enfantillages » où le IVe siècle s'était complu, proposait de figurer dans l'abside une simple croix et le long de la nef les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, comme au Latran et à Saint-Pierre. Ce second conseil fut souvent suivi dans les basiliques construites au Ve siècle, à Chypre en l'honneur de saint Épiphane par ses disciples, à Patras sous le vocable de saint André. Dans les églises à tribunes, comme celle des Blachernes, construite par Pulchérie en 451, le cycle évangélique se retrouvait sur les murs transversaux; à Euchaïtes, il y était remplacé par la légende du martyr local, saint Théodore. Au VIe siècle encore, à Saint-Serge de Gaza dans les calottes du pourtour, un long cycle évangélique de vingt-six scènes déployait ses mille détails que l'orateur décrit par le menu.

Dans ces peintures, les écrivains louent surtout la vérité des attitudes et des expressions. Aux images symboliques et naïves des catacombes succède une vraie peinture d'histoire. A M. Bayet revient l'honneur d'avoir le premier mis cette vérité en pleine lumière. Il rattache ce caractère nouveau au développement de l'architecture chrétienne. « Il faut grandir les personnages, les multiplier, en un mot, établir une proportion exacte entre la décoration et l'étendue de l'édifice.... Le caractère plus historique des types et des compositions est un des premiers signes auxquels on reconnaît cette transformation dans le principe même de l'art. » Rien de plus vrai; mais on ne doit pas oublier que les artistes surent, longtemps encore après la paix de l'Église, adapter à des édifices plus vastes la souple et multiple décoration des maisons romaines et des catacombes. Il fallut

un nouveau courant de pensée théologique pour les entraîner vers le style historique et monumental.

Dans quelle tradition ce style nouveau puisa-t-il son inspiration et ses modèles?

Un de ses traits saillants est la place très grande faite au portrait. Non seulement les figures idéales : Christ, Vierge, prophètes, apôtres, commencent à prendre des traits plus précis, mais auprès d'elles sont tracés de vrais portraits. A Ravenne, saint Vital, les anciens évêques de Saint-Apollinaire in Classe, à Parenzo, saint Maur, les martyrs anonymes et surtout les quatre martyrs couronnés dans les petites absides, ont été dessinés d'après de vieux portraits conservés par la piété des fidèles ; à ces images saintes se mêlent les portraits des vivants exécutés avec une vérité remarquable. Maximien, évêque de Ravenne, le plus beau de tous, a les traits des habitants de l'Istrie d'où il venait ; Eufrasius, évêque de Parenzo, qui était Thrace, est un type tout oriental. Les vivants ne se montraient pas seulement offrant l'église qu'ils avaient fondée, ils se groupaient en de véritables tableaux d'histoire, comme à Saint-Vital, l'entrée processionnelle de Justinien et de Théodora, le naufrage de Galla Placidia à Saint-Jean de Ravenne, et, plus simplement encore, mêlaient leurs traits aux images saintes : Justinien et Agnellus à Saint-Apollinaire-Neuf, l'higoumène et son diacre parmi les médaillons des apôtres au Sinaï. Les images des vivants, ou tout au moins de simples personnages historiques, pouvaient tenir une place capitale dans la décoration. Telles étaient celles des 318 Pères du premier concile, qui se déployaient, sans doute en une série de médaillons, comme les papes à Saint-Paul et les ancêtres du Christ à Bethléem, sur les parois de la grande nef, dans l'église de Sainte-Sophie, à Nicée.



Fig. 104. — Mosaïques de l'abside de Parenzo. Portrait d'Eufrasius et de son archidiacre. (Millet, *H.-É.*, C 604).

M. Ajnalov a relevé avec une grande finesse, dans les portraits des mosaïques, des traits qui rappellent ceux de Fayoum : visage de face ou de trois quarts, regardant le spectateur, expression simple et grave, grands yeux, paupières largement fendues, les traits individuels, la poi-

trine drapée et parfois l'absence de mains. Ainsi la tradition hellénistique du portrait, qui s'est perpétuée, nous le verrons par les icones, a exercé son influence sur la peinture des églises.

Le style historique s'accuse non seulement dans le choix plus étendu, la composition plus ample des scènes bibliques et évangéliques, multipliées même par la légende, et continuées par l'iconographie des martyrs, mais aussi dans la symétrie solennelle, les attitudes hiérarchiques des personnages du monde idéal. Les artistes rivalisaient avec les maîtres des cérémonies ou plutôt leur imagination, comme celle de Porphyre de Gaza transposait dans le divin ces splendeurs éphémères, de même que les créateurs de mythes et de dogmes conçoivent les rites et les usages, dont une société vit un temps, sous la catégorie d'éternité. Ce sont ces rêves de grandeur et de puissance qui ont fait oublier le poétique et noble Bon Pasteur de Galla Placidia, véritable Apollon antique, pour les élégantes patriciennes de Saint-Apollinaire.

Or, les artistes chrétiens trouvaient dans le palais impérial non seulement une inspiration, mais des modèles pratiques. Ils pouvaient admirer, en effet, aux voûtes de la Chalcé, Bélisaire qui rentrait à Constantinople avec son armée et présentait à Justinien et à Théodora les rois captifs, les villes et les provinces prises; ou bien encore les sénateurs et les grands dignitaires de l'État qui entouraient les princes. Basile Ier suivit cet exemple. Dans la salle d'honneur du Cénourgion, la mosaïque le représentait « trônant au milieu de ses généraux, qui ont partagé les fatigues de ses campagnes; ceux-ci lui présentent comme offrandes les villes qu'il a prises. Immédiatement au-dessus, sur la voûte, on a reproduit les faits d'armes herculéens de l'empereur, ses grands travaux pour le bonheur de ses sujets, ses efforts sur le champ de bataille et ses victoires octroyées par Dieu ». Au plafond de la chambre à coucher resplendissant d'or, Basile et sa famille élevaient les mains vers la croix au milieu des étoiles; sur les murs il siégeait sur son trône et ses enfants tenaient à la main « des livres contenant les préceptes divins dans la pratique desquels ils ont été élevés » afin que, « si l'histoire s'en faisait, le fait fût patent pour tous par la voie de la peinture ». Ainsi les deux grands constructeurs qui donnèrent à l'art religieux la plus féconde impulsion mirent en honneur la peinture d'histoire pour faire éclater leur gloire ou affermir leur dynastie.

Cette peinture d'histoire et d'apparat, qui supplante peu à peu la peinture de genre procédait d'une autre tradition et d'un autre esprit. Tandis que cette peinture de genre, créée par les Alexandrins, s'était répandue à Rome, ainsi que les thèmes mythologiques, jusque dans les plus modestes maisons bourgeoises, la peinture d'histoire paraît être restée à l'écart. C'est dans le marbre que les Césars ont imprimé leurs hauts faits; ils se sont amusés de la peinture, ainsi que d'un luxe exotique; ils l'ont dédai-

gnée comme instrument de règne. Il fallait une monarchie orientale pour lui restituer cette dignité. Il est peu probable que Justinien et Basile I[er] aient simplement imité par la mosaïque les bas-reliefs romains, que leurs sculpteurs copiaient avec une maladresse grandissante. C'est de l'Orient qu'ils ont reçu la peinture d'histoire. L'Orient dut en conserver la tradition depuis les Assyriens et les Achéménides, s'il est vrai que sous la domination romaine, suivant les inductions de M. Strzygowski, il ait possédé une école d'art indépendante. Cette peinture d'histoire et d'apparat a fourni leurs premiers modèles aux décorateurs des églises. C'est ainsi qu'à Palmyre, en l'année 250, apparaît aux murs d'un tombeau le prototype des anges de Saint-Vital : ce sont des victoires qui soutiennent un médaillon, les pieds sur un globe. L'arc de triomphe de Salonique, décoré au début du IV[e] siècle, présente, ainsi que M. Kinch l'a justement observé, de nombreux motifs étrangers au bas-relief historique romain, directement empruntés aux sculptures assyriennes; or, ces motifs se retrouvent dans l'iconographie byzantine. On peut donc espérer que des recherches approfondies et des découvertes heureuses nous révéleront cette peinture d'histoire qui, aux premiers siècles chrétiens, s'inspirait des mêmes modèles, qui s'est perpétué sur les murs des palais impériaux et a pénétré l'art chrétien à la fois de sa puissance expressive et de sa rigidité solennelle.

LE SYMBOLISME DOGMATIQUE. — La catéchèse muette de l'histoire biblique et évangélique devint superflue, quand les masses furent converties. Dès lors on demanda à la peinture, comme au temps des catacombes, non d'instruire les profanes, mais simplement de désigner les mystères à des initiés. De nouveau le symbole la saisit tout entière. Il ne l'avait jamais abandonnée. Car son rôle ne se bornait pas à « assurer les choses saintes contre l'indiscrétion des profanes »; suivant les enseignements des philosophes néo-platoniciens, il s'adaptait à la sensibilité pour l'élever aux choses divines et préparer l'intelligence à la contemplation des pures vérités, à l'action efficace du mystère; aussi dépouilla-t-il la timidité naïve des temps de douleur et d'espérance, pour exprimer en termes clairs les dogmes de la foi triomphante.

Cette symbolique se reflète dans un petit livre qui, à vrai dire, ne traite point des peintures, et même ne dut pas inspirer directement les artistes, mais résume pour nous les doctrines dont fut pénétrée et nourrie l'iconographie. Ce sont les commentaires qui, sous le nom d' « histoire ecclésiastique », se sont agglomérés autour d'un premier noyau, peut-être formé par saint Basile, et auxquels le patriarche Germain, au début du VIII[e] siècle, a attaché son nom. La rédaction la plus ancienne, attribuée à saint Cyrille de Jérusalem, peut remonter à la fin du VI[e] siècle. Elle détermine la signification symbolique de l'église, du mo-

bilier et du costume liturgiques, enfin de la liturgie même. L'église, ses divers membres et les détails de la cérémonie figurent soit des événements bibliques, soit les édifices du Saint-Sépulcre et les épisodes de la Passion et de la Résurrection, soit enfin l'ordonnance de la cité céleste. Ainsi trois courants de la pensée ou de la foi chrétiennes, d'abord les commentaires d'Origène, puis l'invention de la Croix et les pèlerinages aux lieux saints, enfin la mystique pseudo-aéropagite, qui prend corps vers la fin du ve siècle et s'affirme au temps de Justinien, ont mêlé leurs apports dans ce petit écrit et l'ont grossi de siècle en siècle. On peut les saisir tous trois dans la définition même de l'église : « L'église est le ciel terrestre où le Dieu céleste habite et se meut. Elle figure la crucifixion et la résurrection du Christ. Elle est glorifiée plus que le tabernacle du témoignage de Moïse, où se trouvait le propitiatoire et le saint des saints. Elle a été préfigurée dans la personne des patriarches, annoncée dans celle des prophètes, fondée dans celle des apôtres, ornée dans celle des évêques. » Ces doctrines, après le viiie siècle, ont joui d'une grande vogue; elles n'ont cessé de défrayer la subtilité des théologiens et surtout l'ardeur insatiable des interpolateurs. C'est ainsi qu'un liturgiste de la fin du xie siècle, Théodore d'Andida, voulant faire œuvre personnelle, déclarait trop étroite la formule traditionnelle et s'efforçait de prouver « l'unité, la connexion du corps entier des saints mystères » et apercevait ainsi dans la liturgie, par suite dans l'église, la figure non seulement de la Crucifixion et de la Résurrection, mais des mystères en leur ensemble systématique. D'autres enfin ont vu plus tard dans l'église l'image du monde : les parties hautes, coupoles et voûtes, figurent le ciel; le sanctuaire est l'image du monde intelligible.

De ces trois symbolismes le plus ancien, qui tient la place d'honneur aux catacombes, a pénétré dans le cycle didactique et distribué en Orient, comme en Occident, suivant un parallélisme ingénieux, les scènes que saint Nil proposait et que saint André lui-même, au dire des habitants, aurait fait peindre à Patras. Mais ce parti ne fit pas fortune dans l'art byzantin. C'est plutôt dans le cycle eucharistique que le symbolisme de l'école d'Alexandrie a plus longuement marqué sa trace. En effet, dans la belle prière de la proscomidi, une des plus anciennes de la messe grecque, peut-être composée par saint Basile lui-même, le prêtre, pour se préparer à l'Eucharistie, s'exprime ainsi : « O Dieu ! daigne nous regarder et jeter les yeux sur ce culte que nous te rendons, comme tu as accueilli les offrandes d'Abel, les sacrifices de Noë, les fruits d'Abraham, les sacerdoces de Moïse et d'Aaron et les victimes pacifiques de Samuel. » De tels souvenirs, ainsi toujours présents à la pensée de l'officiant, ont inspiré les mosaïstes de Saint-Vital et du Sinaï, comme autrefois les peintres de la chapelle des Sacrements et de la Capella Greca. Une étude récente a

même montré qu'ils ont tenu une grande place dans la querelle monophysite et supposé qu'à Saint-Vital la prophétie d'Isaïe et de Jérémie, le buisson ardent et la remise des Tables, la main divine, au-dessus d'un autel, bénissant l'agneau d'Abel et le pain de Melchisédech, tandis qu'en face Abraham lève l'épée sur Isaac et, dans le même cadre, apporte un jeune veau aux trois anges, sont autant d'arguments pour prouver la double nature du Christ. Au Sinaï, dans le lieu consacré par la révélation biblique, le parallélisme des deux Testaments, peut-être exploité en faveur de la même cause, fit tracer au-dessous des actes de Moïse, à la place d'honneur dans l'abside, l'image de la révélation évangélique, la Transfiguration. Ainsi ces images ont acquis une gravité théologique inconnue aux catacombes; mais le symbolisme plus jeune des premiers temps reparaît au XIe siècle, à Saint-Luc, dans une des petites absides : ce sont les trois jeunes Hébreux, c'est Daniel qui figure le mystère, Daniel qui, sur d'autres monuments, reçoit pendant son épreuve le pain salutaire des mains d'Habacuc. De telles scènes, avec le temps, deviennent rares : elles aussi font place au portrait.

Le second symbolisme, celui de la passion, était étranger aux catacombes : « Dans les prédications, dit Tertullien, il avait fallu exprimer par des symboles le mystère de la passion : plus il était incroyable, plus il aurait soulevé de scandales, prêché sans figures; plus il était magnifique, plus il fallait le laisser dans l'ombre, pour que la difficulté de comprendre fît rechercher la grâce de Dieu. » Mais au IVe siècle, l'invention de la Croix le mit en lumière, le poussa au premier plan. Le rite eucharistique, au début simple commémoration de la Cène, se modela de plus en plus sur le rite du sacrifice antique, finit par représenter le drame du Golgotha. Tel est le sens profond de la proscomidi, de la préparation des espèces, transportée vers le VIIe siècle au commencement de la cérémonie, dans la prothèse. « Ainsi que sur le lieu du crâne, dit un commentaire du XIIe siècle, Jésus est crucifié dans la prothèse, par le prêtre, et avec la lance pour nous rappeler que, dans la sainte passion de la croix, une lance perça son flanc incorruptible. » La procession eucharistique devint un vrai cortège funèbre; l'autel figura le Saint-Sépulcre; et la communion, la résurrection. Ainsi le sacrifice du dieu, ce « scandale incroyable », fut la pensée toujours présente, la sève active qui fit pousser les rites et fleurir la poésie des prières et des hymnes.

Cette pensée dut aussi guider la main des mosaïstes. Au début elle fit choisir les nouveaux symboles, l'agneau de l'Apocalypse, « l'agneau sans tache », « la brebis amenée à l'immolation » et surtout la croix. La croix possédait une puissance mystérieuse, qui donna la victoire à Constantin. Beaucoup, comme ce prince, la virent briller dans le ciel. Julien reprochait aux chrétiens de l'adorer. Elle acquit en effet un prestige incompa-

rable, qui la fit retracer dans les coupoles, ainsi qu'elle avait apparu, au milieu des étoiles, en traits de lumière, ou bien dans les absides, dorée et gemmée, telle que Constantin l'avait plantée sur le rocher du Golgotha. C'est ainsi que saint Nil voulait lui réserver le sanctuaire. Son conseil fut suivi : la croix du Golgotha se dresse en effet seule au fond de l'abside à Inkermann, à Sainte-Irène de Constantinople. Fut-elle figurée en cette place portant le Christ? Nous verrons que les ampoules de Monza reproduisent souvent les mosaïques perdues des églises palestiniennes : la Crucifixion y fut sans doute copiée d'après l'abside du Martyrium. Or, sur ces ampoules, le Christ, sauf une fois, n'est pas attaché à la croix : son buste apparaît en haut, entre le soleil et la lune, dans le ciel, tandis que sur le sol, aux côtés de la croix, bien dégagée, se groupent avec symétrie les larrons, les soldats, la Vierge et l'apôtre. Ainsi les scrupules exprimés par Tertullien étaient encore assez forts pour faire représenter le drame du Calvaire, dans l'église qui le commémorait, sans l'image du crucifié. Cette composition dut être célèbre et souvent imitée : nous en retrouvons le souvenir à Rome, où le Christ apparaît au-dessus de la croix, soit dans un médaillon, à Saint-Étienne-le-Rond, soit dans le ciel, au Latran. Ailleurs la croix tient aussi la place du Christ en d'autres scènes qui ne la demandaient pas : dans la Transfiguration, à Saint-Apollinaire in Classe, entre le buste des deux prophètes planant dans les nuages au-dessus de trois brebis; dans l'Ascension, sans autre symbole, au Couvent Blanc. Dans ces deux scènes, à la vision des apôtres, on substitua la vision de Constantin.

Le symbolisme de la passion est tout autre à Saint-Apollinaire-Neuf. Là, dans le cycle évangélique, on a choisi, en s'inspirant des pensées que le patriarche Nicéphore, au début du IXe siècle, prêtait à Constantin : « les symboles sacrés du grand œuvre de Dieu, les miracles et la passion ». Les miracles continuent, en l'amplifiant, la tradition des catacombes, la passion appartient au symbolisme nouveau. Ces deux groupes semblent donc se détacher de l'histoire évangélique avec une signification précise. Mais si les souffrances divines sont là pour nous révéler le grand œuvre, pourquoi entre le chemin du Calvaire et les saintes femmes au tombeau, a-t-on oublié la souffrance suprême? Les artistes de Justinien n'en pouvaient redouter le scandale, puisqu'ils la représentaient à Saint-Serge de Gaza à son rang, après Pilate se lavant les mains. L'auraient-ils mise plutôt en vive lumière avec d'autres scènes importantes soit dans l'abside comme la Transfiguration au Sinaï, l'Ascension au Couvent Blanc, la Salutation et la Visitation à Parenzo, soit sur l'arc triomphal ou même dans un transept que la reconstruction du XVIe siècle aurait peut-être détruit? Ils auraient ainsi devancé les décorateurs du second âge. Nous verrons en effet qu'au XIe siècle la Crucifixion attire les regards à une place d'honneur.

C'est alors seulement que les mosaïstes traduisent exactement les définitions des liturgistes. Au Crucifiement ils lièrent, sous le nom de Résurrection, Anastasis, non plus l'image des saintes femmes auprès du sépulcre vide, mais le Christ aux Limbes, vainqueur de la Mort, les pieds sur les portes brisées de l'Hadès, relevant d'un geste plein de miséricorde le père des hommes, Adam, agenouillé dans son sarcophage. La légende lentement élaborée avait préparé cette belle composition. Cette légende s'était formée en Palestine et l'on montrait aux pèlerins, au flanc du Golgotha, la cavité où la tête d'Adam, symbole de l'humanité, avait reçu le baptême du sang rédempteur. Mais c'est seulement au IXe siècle que la composition se dessine, au XIe qu'elle nous apparaît complète. En ce temps, la Crucifixion et l'Anastasis se dégagent de l'histoire évangélique. Elles groupent autour d'elles un petit nombre de compositions, les sujets des grandes fêtes qu'après le VIe siècle l'achèvement du calendrier liturgique avait mis en relief, que les sermons, les icones exposées dans les solennités, avaient popularisés. Il arriva que ces images, unies dans une vénération plus particulière, furent assemblées en une sorte de corps, sur des tableaux, des mosaïques portatives, des émaux ou des ivoires, où tous « les mystères de l'incarnation du Christ Notre-Seigneur sont représentés aux yeux des fidèles, depuis l'arrivée de l'archange Gabriel auprès de la Vierge jusqu'à l'Ascension du Seigneur et sa Seconde Venue ». On attachait donc à ces ensembles une signification dogmatique. Théodore d'Andida prouvait par eux l'unité du corps des mystères figurés à son sens par la liturgie et par l'église. Cette sélection relégnait dans les parties accessoires de l'édifice les miracles et les épisodes de la passion, comme elle l'avait fait peut-être déjà à Saint-Apollinaire.



Fig. 105. — Mosaïques de Daphni. Christ aux Limbes.
(Millet, *H.-É.*, B 338.)

Le troisième symbolisme tient une place plus grande, la place prééminente dans les églises de la première époque, parce que, tout en se rattachant à un profond mouvement de pensée, il en a pu exprimer le sentiment le plus fort, l'allégresse et l'orgueil du triomphe. Cette pensée est celle des philosophes qui ont si fortement marqué la valeur du symbole, les Néoplatoniciens. On sait que le faux Denys a parfois emprunté des passages entiers à Proclos, son contemporain. Ce sont ces écrits apocry-

phes, composés en Syrie vers la fin du v[e] siècle qui nous donnent le sens du symbolisme mystique.

On ne peut nommer Dieu, disent-ils, le décrire, l'atteindre par l'intelligence; aussi les théologiens ne peuvent-ils le désigner qu'en célébrant la multitude de ses œuvres, en lui appliquant toutes les dénominations ou bien « en s'inspirant des apparitions merveilleuses qui, dans les temples ou ailleurs, ont éclairé nos initiateurs et les prophètes...; ils le revêtent de formes humaines.., ils parlent de sa couronne, de son trône, de son calice, de sa coupe ». Les visions de « nos initiateurs » sont celles de l'Apocalypse et ainsi s'explique la fréquence des motifs apocalyptiques dans les églises romaines. Ils sont nombreux aussi à Ravenne et à Parenzo : Christ donnant le rouleau à Jean (Saint-Jean), tenant le rouleau scellé (Sainte-Agathe, Saint-Vital), agneau, symboles évangéliques, les sept chandeliers (Saint-Jean, Parenzo), les sept anges sonnant de la trompe (arc triomphal de Saint-Michel). De ces images, nous connaissons maintenant, grâce aux fouilles de Baouit, plusieurs exemples en Orient : là, dans les absides, comme à Parenzo sur la façade, on voit les quatre animaux « sur lesquels s'assied le Dieu de l'univers, ce qui montre que le Dieu porté par les chérubins, qui embrasse tout, est apparu et nous a donné le quadruple évangile ». Ce Dieu de l'Univers n'est pas le Christ historique, c'est Emmanuel imberbe, assis dans une gloire. On le retrouve au xi[e] siècle, ainsi porté ou entouré par les quatre symboles, dans des manuscrits byzantins et dans la coupole du sanctuaire à Saint-Marc.

L'Apocalypse était surtout désignée au choix des symbolistes à cause du jugement dernier. On le croyait proche, au début du septième millénaire, c'est-à-dire du vi[e] siècle; puis on l'ajourna à l'an 1000. L'art chrétien ne l'avait encore figuré que par la douce image du Bon Pasteur séparant des boucs les brebis; mais déjà, au iv[e] siècle, Éphrem le Syrien dépeignait la scène : la terre et la mer rendent leurs morts, que les anges rassemblent; on prépare le trône et la croix paraît; alors le Juge approche suivi des essences célestes; les cieux se déchirent; les livres s'ouvrent où sont inscrits les actes et même les pensées des hommes; les hiérarchies humaines comparaissent. Les justes entrent dans le royaume du ciel, tandis que les démons jettent dans le lac de feu les coupables, qui supplient en vain prophètes, apôtres, martyrs, patriarches, justes d'intercéder pour eux. Tous les éléments de cette scène complexe vinrent se grouper, au viii[e] et au ix[e] siècle, dans le cadre cosmogonique que leur avait préparé le célèbre manuscrit de Cosmas. Mais l'un d'eux paraît bien plus tôt : c'est le trône où brille la croix, l'Hétimasie. Dans la coupole du Baptistère arien, les apôtres portent vers lui le diadème, symbole de la gloire. Au Baptistère orthodoxe, dans les absides des architectures décoratives, il alterne avec un autel portant l'Évangile. Or, « le bêma, d'après le faux

Cyrille, figure la seconde venue, lorsque le Roi des rois viendra s'asseoir sur un trône illustre pour juger le monde ». On priait vers l'orient, parce qu'en Orient on attendait la seconde venue. Aussi, à l'orient de l'église, au-dessus du bêma, verrons-nous presque toujours resplendir, au XIIe siècle, le trône de l'Hétimasie. Au VIe siècle, c'est encore le souci des récompenses célestes qui fait aligner ces longues frises de personnages offrant, à l'exemple des vingt-quatre vieillards, le diadème, symbole de la gloire : apôtres sur l'arc triomphal de Parenzo, martyrs et saintes à Saint-Apollinaire.

La multiplicité des œuvres divines permettait aux théologiens de choisir un symbole d'un autre ordre parmi les images que le récent triomphe de l'Église leur avait rendues familières. C'est ainsi qu'Eusèbe représentait Dieu comme un empereur céleste : « Les arcs du monde lui servent de trône, la terre est son escabeau... les armées célestes montent la garde autour de lui, les puissances surnaturelles sont ses doryphores ; elles le reconnaissent pour leur despote, leur maître, leur roi. » Ce prince formidable pourra trôner dans le ciel des coupoles, lorsqu'il aura pris des traits précis. Ces traits furent ceux du Christ. A Nicée, l'Église avait déclaré le Fils consubstantiel au Père ; lorsqu'au Ve siècle, à Éphèse et à Chalcédoine, elle eut proclamé l'union complète de la nature divine et la nature humaine en une personne unique, l'image du Christ prit une importance nouvelle, devint la preuve visible de cette union, l'expression même du dogme : alors la légende détermina sa ressemblance et le portrait se substitua aux anciens symboles, au point que le concile de 692 interdit de peindre l'Agneau. Dès lors le Christ put représenter le Tout-Puissant, le Pantocrator.

La cour de ce monarque, la hiérarchie des images aux murs des églises n'imite pas simplement le cérémonial byzantin. L'ange « gardien » des hommes est aussi leur initiateur. Le faux Denys, en décrivant la triple hiérarchie des essences célestes, s'inspirait encore de la philosophie néoplatonicienne. C'est par cette triple hiérarchie que Dieu fait descendre vers l'homme les émanations de ses lumières ; la troisième, celle des principautés, des archanges et des anges, régit les hiérarchies humaines, l'une par l'autre, afin que l'homme s'élève et se tourne vers Dieu, communie et s'unisse à lui en suivant les mêmes degrés, « car il est dans les exigences de l'ordre éternel que les inférieurs s'élèvent à Dieu par les supérieurs ». Ainsi l'étiquette impériale exprimait la condition essentielle des êtres.

L'ange, dernier degré de la hiérarchie céleste, devint un intermédiaire indispensable entre l'homme et Dieu. Il prit la forme de l'homme doué d'entendement, les traits de la jeunesse, image de la force ; il porta les ailes des Victoires antiques, symbole de son essor céleste, un bâton, emblème de sa royale fonction.

Au-dessus des hiérarchies célestes, à côté du Christ, on glorifia la Mère de Dieu, « plus vénérée que les chérubins, plus glorieuse que les séraphins, car elle a engendré impérissablement le Dieu Verbe ». Au-dessous des puissances, Jean, prophète, précurseur et baptiste, la plus proche figure du Christ, prend au vi^e^ siècle la tête des hiérarchies humaines : nous avons vu sa place à Parenzo ; il figurait aussi à côté de la Vierge à Saint-Étienne de Gaza, comme plus tard au xe siècle, à la métropole de Ravenne. Dans la hiérarchie des saints, après les apôtres, les évangélistes et les prophètes, le culte des reliques fit, au ve et au vi^e^ siècle, une place d'honneur aux martyrs, dont le premier, le diacre Étienne, est nommé particulièrement dans l'intercession des liturgies de Syrie et d'Égypte.

LA QUERELLE DES IMAGES. — Ces symboles, qui élèvent notre sensibilité vers les choses divines, devinrent l'objet d'une vénération croissante. Comme à la croix, on attribua une puissance mystérieuse au livre des évangiles, « qui marque la présence du fils de Dieu tel qu'il nous est apparu, non plus par le brouillard, le feu ou les trompettes comme à Moïse sur la montagne, mais sous l'aspect d'un homme véritable, le roi doux et paisible, qui est descendu, ainsi que la rosée silencieuse sur la toison », puis à l'image, symbole de l'union en lui des deux natures. L'image, avec l'autorité didactique et la valeur symbolique du livre, acquit un droit aux mêmes honneurs ; on lui prêta la même origine apostolique, les mêmes vertus surnaturelles ; on la conçut « non faite de main d'homme » comme les anciennes idoles tombées du ciel. Les doctrines des Néoplatoniciens sur les idoles pénétrèrent avec leur philosophie même jusqu'au cœur de la théologie byzantine.

Le culte des images avait emprunté la plupart de ses pratiques à l'idolâtrie païenne. On baisait l'icone, on l'encensait, on s'inclinait et même on se prosternait devant elle ; d'autre part, on la couronnait, on allumait des lumières, on chantait des hymnes en son honneur. Théodore Stoudite en mentionne qu'on apprenait dans les écoles et lui-même en composa un grand nombre. Ce culte s'adressait aux icones, c'est-à-dire aux images mobiles sur bois ou sur toile plutôt qu'aux figures qui décoraient les parois et les voûtes des églises. Ces figures se trouvaient, comme les originaux eux-mêmes, trop loin des hommages. Toutefois, comme aux parois des temples pharaoniques, elles exerçaient leur part de puissance et commandaient le respect.

Les Iconoclastes, qui puisaient leurs forces en Asie, s'inspiraient de l'esprit monothéiste de l'Islam. Théophile défendait de peindre les images, « parce que ce sont des objets bas, indignes d'exciter l'admiration : la vérité seule doit fixer les regards ». Ils ne condamnaient pas seulement les images, mais aussi le culte de la Vierge et des saints, la vénération des reliques, toute l'œuvre théologique des derniers siècles.

Ils semblent avoir beaucoup détruit. Ils ne se contentaient pas de cacher les peintures et les mosaïques sous le badigeon, ainsi que les représentent quelques miniatures : ils les grattaient, les détruisaient. En 835, Théophile aurait fait enlever les figures divines dans toutes les églises. En même temps on vendait ou l'on brûlait les livres et la vaisselle sacrée, « traitant les objets précieux comme des choses communes, lorsque les figures divines y étaient gravées ». Ainsi le culte « en esprit et en vérité » nous a privés de presque tous les chefs-d'œuvre du premier âge d'or.

Mais ses sectateurs n'étaient point des puritains ennemis de l'art. Ils aimaient les fêtes, la musique, le théâtre. « Tu as occupé le peuple, écrivait le pape Grégoire II à Léon l'Isaurien, aux vains discours, aux propos futiles, aux cithares, aux castagnettes, aux flûtes, aux niaiseries; au lieu des actions de grâces et des doxologies, tu l'as jeté dans les fables. » Le concile de 692 avait proscrit certaines survivances du Paganisme, fêtes des Calendes, de Pan, Broumalia, mimes et ballets. Les iconoclastes durent rendre à ces divertissements leur ancien éclat. Ils firent mieux. Théophile leur donna un cadre magnifique au cœur du Palais impérial, la place de la Phiale, où patrices, sénateurs et officiers venaient encore, au xe siècle, au temps de Constantin Porphyrogénète, allumer des cierges et danser en faisant retentir les chants impériaux du Broumalion.

Théophile, qui assistait à ces fêtes sur un trône d'or gemmé, fut un prince fastueux et un grand constructeur. Il donna ainsi à l'art monumental une vigoureuse impulsion.

Son œuvre nous est assez bien décrite. En 835, au moment de proscrire les images, il élevait un palais tout semblable, par le plan et par la décoration, à ceux de Bagdad. Les salles nombreuses qui entouraient le Triconque et le Sigma, ses deux chefs-d'œuvre, étaient couvertes d'incrustations, de mosaïques ou de peintures; il y avait figuré des boucliers et des armes, toutes sortes d'animaux, des « statues en mosaïque d'or cueillant des fruits », « des arbres et d'autres objets en cubes verts sur un ciel d'or », enfin des prairies émaillées de fleurs. A l'imitation des Arabes, il avait écarté du Palais impérial la peinture d'histoire.

C'est dans le même goût qu'il décora les églises. Quand il enleva partout les figures divines, ce fut pour faire dresser ou peindre à leur place des animaux et des oiseaux. Constantin V lui avait donné un exemple éclatant : dans le transept des Blachernes, il avait arraché le cycle évangélique, « pour faire de l'église un verger et une volière, car la mosaïque figurait des arbres, des oiseaux de toute sorte et des animaux, encadrés dans des rinceaux de lierre, où se mêlaient des grues, des corbeaux et des paons ». Sous le même prince, quand les persécuteurs voyaient figurés dans les églises « des arbres, des oiseaux, des animaux et surtout

ces scènes sataniques, courses de chevaux, chasses, spectacles et jeux de l'hippodrome, ils les conservaient avec honneur et les embellissaient ». Parmi ces scènes quelques-unes subsistaient depuis le IV[e] siècle, malgré les anathèmes du sixième concile; d'autres devaient être l'œuvre du premier empereur iconoclaste, Léon l'Isaurien. Nous les retrouverons encore après le triomphe des Images.

Ainsi les princes iconoclastes remirent en honneur la primitive décoration des églises chrétiennes. Sous une forme nouvelle, les scrupules d'Eusèbe et d'Astérius d'Amasie renfermait de nouveau au fond des âmes l'image du Verbe incorporel, « dont les couleurs mortes ne peuvent figurer les splendeurs ».

Le culte des images fut rétabli par la dévotion des femmes, Irène d'abord, qui convoqua le septième concile (787), puis Théodora, la veuve de Théophile (842). Le septième concile décréta que le Christ, la Vierge, les anges et les saints, ainsi que la croix, seraient figurés en couleur ou en relief sur la vaisselle, les vêtements, les tableaux et les murs, non seulement dans les églises, mais dans les maisons et dans les rues, pour exciter les fidèles à penser aux originaux. Le dogme allait parler de nouveau sur les murs, avec une autorité grandissante; il allait être écouté par des fidèles prosternés.



FIG. 106. — Miniature de la Topographie de Cosmas au Sinaï : palmiers.

(KONDAKOV, *H.-É.*, B 152.)

ÉPOQUE DES MACÉDONIENS ET DES COMNÈNES. — Aussitôt commença la restauration des églises. Ce fut un père du Concile qui représenta la Vierge dans l'abside de Sainte-Sophie à Salonique et inscrivit au milieu des ornements de la voûte les monogrammes des sauveurs de l'Orthodoxie, Constantin et Irène. Cette image est, par malheur, trop peu distincte pour nous éclairer sur le style du temps. L'œuvre de restauration fut bientôt arrêtée. Dans la coupole de cette église, sous le badigeon turc, on distingue une Ascension et le nom de l'archevêque Paul, qui fut peut-être un des correspondants de Photius (vers 885); mais l'exécution sèche et tourmentée de ces longues figures fait plutôt songer aux mosaïstes de Saint-Marc, au XI[e] et au XII[e] siècle.

ŒUVRE DE BASILE I[er]. — Le vrai restaurateur de l'art religieux fut Basile I[er] (867-886). C'est lui qui donna de la nouvelle iconographie religieuse une première formule précise dans la Nouvelle Basilique, construite près du Cénourgion. Nous en connaissons les mosaïques par un sermon

de Photius. Au centre de la coupole resplendissait l'image du Christ. Mais ce n'était plus le Sauveur, le héros de l'histoire évangélique : « On dirait qu'il inspecte la terre, qu'il en médite l'ordonnance et le gouvernement. Ainsi le peintre a voulu exprimer par des formes et des couleurs, la sollicitude du Démiurge. » C'est le Christ Pantocrator, l'image du Dieu invisible, l'expression vivante du dogme de la Consubstantialité qui, pour la première fois, apparaît dans le ciel des coupoles. Autour du médaillon, dans des zones concentriques, une foule d'anges montaient la garde autour du maître, la lance au poing; au fond de l'abside, la Vierge orante, image de l'Église terrestre, l'implorait pour le salut des fidèles. Dans l'église même, un chœur d'apôtres et de martyrs, de prophètes et de patriarches, en grand nombre, ornaient les pendentifs, arcs ou berceaux. Les prophètes portaient sur des rouleaux des textes relatifs au temple de Jérusalem.

C'est à Basile aussi que l'iconographie des sujets permet d'attribuer, plutôt qu'à Justinien, les mosaïques des Saints-Apôtres. Le poème de Constantin le Rhodien, retrouvé récemment au Mont-Athos, décrit onze scènes, les grandes fêtes du Christ complétées par des sujets secondaires : Adoration des mages, Jeune homme de Naïn, Trahison de Judas. La douzième (le poème est mutilé) figurait sans doute le Christ aux Limbes. Le cycle se déroulait, comme à Saint-Marc, copie des Saints-Apôtres, sur les berceaux du milieu et se terminait par l'Ascension dans la coupole. C'est là une autre formule précise, solide, qui complète la première et, par la suite, se combinera avec elle.

SAINTE-SOPHIE DE CONSTANTINOPLE. — La vigoureuse impulsion donnée par Basile Ier porta ses fruits au xe siècle et suscita l'éclosion d'un second âge d'or. Nous n'en connaissons les œuvres, dans la peinture monumentale, que par les restaurations de Sainte-Sophie. Elles se succédèrent à de courts intervalles. Dans le narthex, sur le tympan de la porte d'entrée, c'est un prince de ce temps, au visage barbu, à la chlamyde de soie brodée de croix d'or, au diadème de perles, qui se prosterne aux pieds du Christ : le Christ, sagesse divine, siège entre deux figures symboliques, deux bustes dans des médaillons, la Lumière sous les traits de l'archange Michel et la Paix. Dans l'église, au sommet du grand arc occidental, Basile Ier (867-886) fit tracer l'image de la Vierge portant le Sauveur entre les apôtres Pierre et Paul, et après un siècle, en 975, un tremblement de terre força Basile II à reconstruire avec cet arc toute la coupole, où sans doute il figura le Christ assis sur l'arc-en-ciel tel qu'on le voyait encore au temps de Du Cange. La hiérarchie se continuait ; quatre chérubins sont encore visibles aux pendentifs ; puis, sur chaque paroi de la grande nef, se dressaient six petits prophètes entre les fenêtres et deux, de plus grande taille, aux extrémités ; et plus bas, dans sept niches, sept évêques sous une

arcade et devant une barrière; tandis que le cycle évangélique devait se dérouler, comme autrefois à Saint-Serge, à travers le gynécée : dans une des calottes, Salzenberg a relevé les vestiges de la Pentecôte, qu'il a d'ailleurs faussement restaurés. L'arc oriental et la voûte du sanctuaire furent reconstruits au XIV[e] siècle par Cantacuzène, qui probablement rétablit sur l'arc l'ancienne décoration, œuvre de Romain Argyre (1028) : Hétimasie, Vierge et Prodrome, tandis qu'il traça à la voûte une image d'un caractère nouveau, la Véronique. D'autres empereurs mirent la main à ce vaste ensemble, car les frères Fossati ont dessiné les portraits d'Alexandre, frère de Léon le Sage, de Constantin IX et de Zoé aux côtés de la Vierge, d'Alexis Comnène, de Jean Comnène et d'Irène aux côtés du Christ, enfin de Jean Paléologue sur l'arc oriental.

MOSAIQUES DU XI[e] SIÈCLE. — La Grèce et la Russie ont pu nous conserver, du XI[e] siècle, quatre ensembles considérables et du plus haut intérêt : Sainte-Sophie de Kiev, la Néa Moni de Chios, Saint-Luc en Phocide et Daphni, près d'Athènes.

Jaroslav fonda Sainte-Sophie à Kiev en 1037, sur l'emplacement où, l'année précédente, il avait vaincu les Petchénègues. Il décora avec des mosaïques l'abside, le carré central et la coupole, avec des fresques les parois et les voûtes multiples de ce complexe édifice. Fresques et mosaïques, retrouvées sous le badigeon, en 1845, et quelques fragments, pendant ces dernières années, ont été restaurées.

L'ordonnance de la Nouvelle Basilique et celle des Saints-Apôtres s'y trouvent combinées. Dans la coupole, autour du Pantocrator et de son escorte d'archanges, s'alignent en une seconde zone, comme dans l'Ascension, les douze apôtres. Les quatre évangélistes, que ni Photius, ni Constantin le Rhodien ne mentionnent, prennent leur place définitive aux pendentifs, au lieu de leurs symboles. Puis tous les membres de la hiérarchie céleste se sont répartis dans le corps de l'église, les évêques encore mêlés à la foule des saints, au hasard des nécessités décoratives. C'est ainsi qu'aux quatre grandes arcades qui portent la coupole, le souci d'une ordonnance logique, bien adaptée aux formes architecturales, a fait distribuer dans quatre séries de dix médaillons le groupe des « Quarante martyrs ».

L'abside, au-dessus de la Vierge orante, image de l'Église, conserve quelques vestiges des anciens motifs apocalyptiques : la « Déisis » fragment du Jugement dernier et le Christ Emmanuel; puis au-dessous, dans l'hémicycle, se développe une grande scène : le Christ, figuré deux fois, aux deux côtés de la Sainte Table, escorté de deux anges, donne la Communion aux apôtres, du même geste que le prêtre aux diacres, sous les espèces du pain et du vin. Cette image idéale de l'Eucharistie remplace le symbole dont elle reproduit l'ordonnance, la Multiplication des pois-

sons et des pains, figurée en même place dans les catacombes d'Alexandrie, et caractérise avec la plus frappante netteté la décoration absidiale; elle donne leur sens aux personnages qui font suite aux apôtres : ce sont, aux extrémités de la scène, des grands prêtres, prédécesseurs et figures du Christ, et, au-dessous, des évêques et des diacres. Ces évêques ne sont plus, comme à Saint-Apollinaire in Classe, des pasteurs locaux, mais des saints vénérés par toute l'Église et, en première ligne, les grands docteurs du IVe et du Ve siècle, dont les écrits sont devenus, surtout après le milieu du IXe siècle, la source presque unique de la théologie byzantine. Ils sont les représentants du Christ, les successeurs des apôtres et se rattachent ainsi au mystère, dont les images ou les symboles remplissent le sanctuaire. Les diacres, que le sacrement associe à l'évêque, sont aussi choisis parmi les martyrs ou les saints. Ainsi l'Eucharistie n'est plus désignée par des allusions symboliques; on la voit célébrée dans sa majesté idéale : c'est le prêtre suprême, assisté de la hiérarchie céleste, qui communique le mystère aux premiers ordres des hiérarchies humaines et les associe ainsi au ministère des anges. Quant aux allusions symboliques, aux scènes bibliques et évangéliques, elles gardent une place dans les tribunes, où les princes, ainsi que les empereurs à Sainte-Sophie de Constantinople, devaient venir assister à l'office et communier.

Comme aux Blachernes et aux Saints-Apôtres, le cycle évangélique se déploie aux parois des deux bras de la croix du nord au sud, de gauche à droite et de haut en bas; mais par une anomalie surprenante, il commence par deux épisodes de la Passion et reste ainsi sans lien saisissable avec l'Annonciation, partagée entre les deux piliers de l'arc triomphal, près de l'entrée du sanctuaire, en souvenir de la porte d'Ézéchiel « par où le Seigneur passera et qui sera fermée », figure de la Vierge. Il semble qu'on ait voulu marquer ainsi la signification de l'église, symbole de la passion et de la résurrection; mais peut-être l'enfance et les miracles occupaient-ils les voûtes, ainsi qu'au Mont-Athos et à Mistra, où les peintures du XVe et du XVIe siècles figurent l'Annonciation à la même place.

Les chapelles latérales présentent l'image et la vie des personnages auxquels elles sont consacrées. C'est l'apôtre Pierre, dans la prothèse, Joachim et Anne, avec l'Enfance de la Vierge, au diaconicon; saint Georges et l'archange Michel, aux extrémités.

Les voûtes d'arêtes plus éloignées des absides rappellent les décorations du VIe siècle : l'étoile à huit branches occupe le centre entre quatre médaillons d'archanges. Deux fois, aux angles de la voûte, apparaissent, en outre, comme à Sainte-Sophie, les Puissances célestes : Séraphins, Chérubins, ailleurs Hexaptéryga, Polyommata, auxquels sont liés les quatre symboles évangéliques. Cette étoile à huit branches, seule ou avec

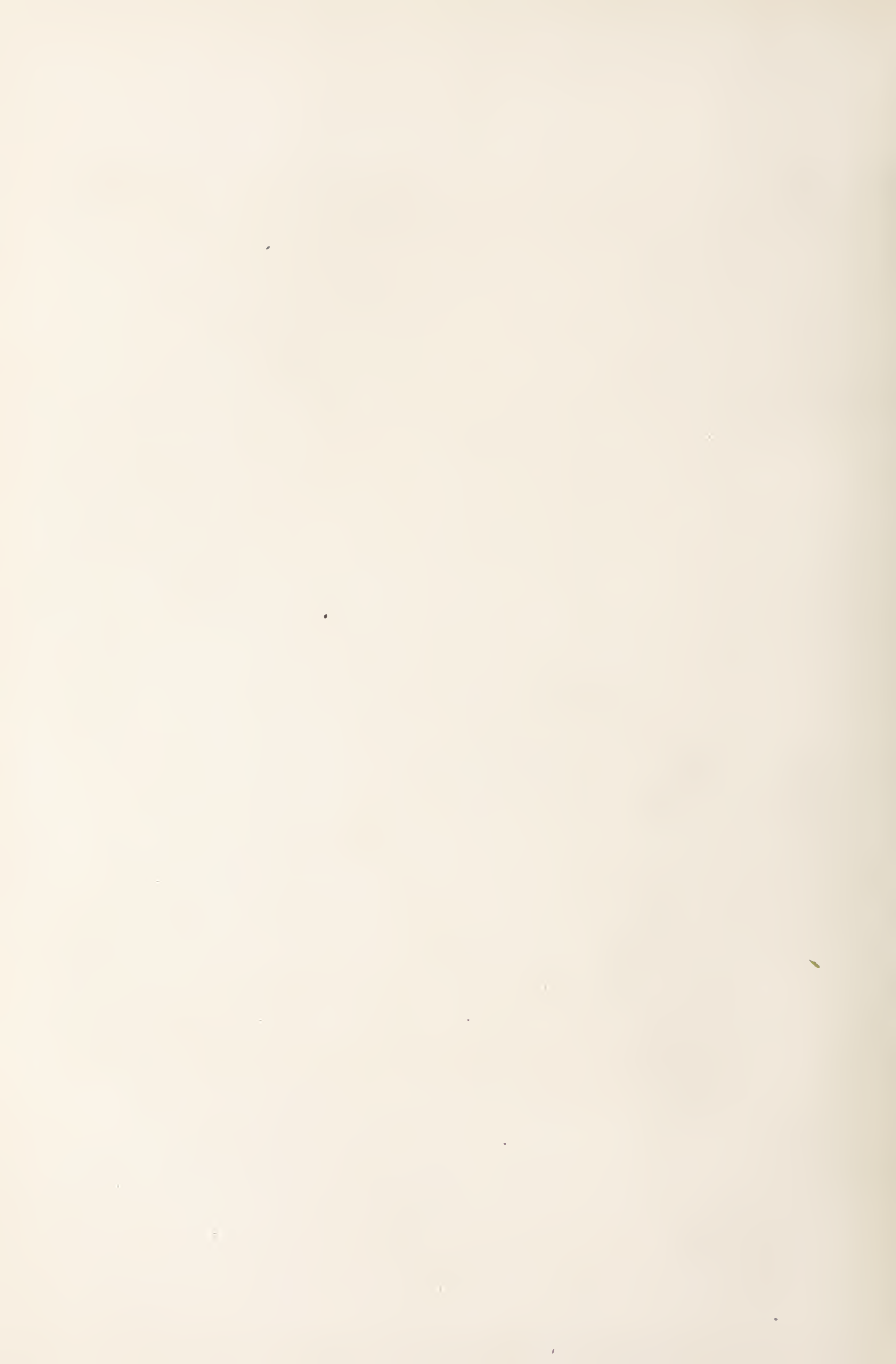






MOSAÏQUES DU SANCTUAIRE DE SAINTE SOPHIE DE KIEV

DÉTAIL DE LA COMMUNION DES APÔTRES



des médaillons de saints, se retrouve à Sainte-Sophie et dans les églises du XI[e] siècle. Les voûtes figuraient, comme les coupoles, l'image de la cité céleste, où resplendit la gloire du Christ.

Enfin les escaliers conservent le souvenir d'une des plus anciennes décorations des églises chrétiennes. Ce sont les chasses du cirque, fauves poursuivis à pied ou à cheval avec des chiens et frappés de la lance, ou bien dévorant un cerf, écureuil sur un arbre visé avec l'arc. Le costume des chasseurs est celui même des histrions de l'hippodrome, qui, dans le voisinage, dansent, font de la musique, des tours d'acrobates, ou luttent comme les gladiateurs. L'un d'eux est déguisé avec une peau d'ours. L'empereur assiste aux jeux, assis dans sa tribune, et les écuyers, sur leurs chevaux, sont prêts à s'élancer hors des *carceres*. Ailleurs l'empereur et l'impératrice assistent aux jeux dans l'hippodrome intérieur du palais. Tous ces spectacles sont d'un réalisme fort précis et figurent les fêtes d'hiver qui se célébraient entre le 24 novembre et l'Épiphanie, ces fêtes païennes que le sixième concile avait en vain proscrites.

La Néa Moni de Chios, œuvre de Constantin Monomaque, date aussi du milieu du XI[e] siècle. Sa décoration, comme sa structure, est plus simple, mais s'inspire du même principe. Autour du Pantocrator, les anges, en costume d'apparat, se dressent entre des rais d'ornement. Les apôtres sont à la base de la coupole, dans des médaillons, au-dessus des trompes et des niches; et, dans les huit petits pendentifs, aux quatre évangélistes se mêlent, comme en certaines voûtes de Kiev, les Séraphins et les Chérubins de Sainte-Sophie. La Vierge prie seule dans la grande abside, escortée par les deux archanges, debout aux niches des absidioles. Le cycle évangélique est entier; mais, comme les commentaires liturgiques et les mosaïques de Saint-Apollinaire nous le faisaient prévoir, il se partage entre l'église et le narthex, non pas suivant l'ordre du temps, mais suivant l'importance des scènes : les « grandes fêtes » se déroulent sous les trompes et les niches, de gauche à droite, tandis que les simples épisodes, sur quatre panneaux et deux voûtes du narthex, forment deux groupes accessoires, l'un, au nord, touchant à la Passion; l'autre, au sud, à la Résurrection. Les figures occupent peu de place, et seulement dans le narthex.

Les mosaïques de Saint-Luc ressemblent par endroits à celles de Chios, par une exécution expressive et rude, qui semble trahir la main d'un même artiste ; elles seraient donc assez postérieures à la mort du célèbre ascète de Nicon le Métanoïte (998), figuré par elles. D'autres morceaux, d'un faire large et vigoureux, les classent au nombre des belles œuvres byzantines. Leur éclat est soutenu par les tonalités douces des appliques de marbres, en sorte que les solitudes de l'Hélicon réservent au touriste courageux une forte et belle impression, celle d'une

église byzantine presque intacte, épargnée à la fois par le temps et par les restaurateurs.

En 1859, Didron a vu encore les mosaïques, aujourd'hui disparues, de la coupole : autour du Pantocrator et de ses archanges, qui ont fait place dans leurs rangs à la Vierge, « plus haute que les cieux », leur supérieure, et au Prodrome, la tête des hiérarchies humaines, sont venus se grouper en une seconde zone, non plus les douze apôtres, mais seize prophètes. Ainsi le roi du Ciel a achevé de composer sa suite réglementaire qui, aux siècles suivants, dans les coupoles de Mistra et de l'Athos, ne lui manquera jamais.

La Mère de Dieu est assise dans l'abside, comme au VI[e] siècle, escortée des deux archanges, debout sous la grande arcade. Dans la calotte, au-dessus de l'autel, la colombe nimbée, posée sur le trône de l'Hétimasie, projette les langues de feu vers les douze apôtres assis autour et que regardent, tout en causant, les « Tribus » et les « Langues », vêtues de costumes bariolés et groupées sur les pendentifs. Ici, du « trône où le roi des rois s'assit avec ses apôtres », descend l'Esprit comme au moment de l'Épiclèse. L'Eucharistie n'est pas indiquée seulement par les deux scènes bibliques, mais aussi par les évêques, qui, sauf quatre docteurs, ont quitté l'église, ainsi que les prophètes, pour se grouper aux niches, aux arcades et aux voûtes du sanctuaire, image du monde intelligible.

Le monde sensible est la demeure de personnages de moindre envergure, martyrs et ascètes, qui le remplissent presque de leur foule innombrable. Toutefois il ne leur est point abandonné. Dans les bras latéraux de la croix, comme dans le narthex, Christ, Vierge et hauts dignitaires veillent aux portes. Dans le narthex, au milieu des apôtres debout aux arcades soutenant les voûtes, le buste colossal du Christ, au tympan de la porte « royale » qui mène à l'église, saisit le premier regard des fidèles et, en les bénissant, leur fait lire dans l'Évangile ouvert : « Je suis la lumière du monde. » C'est ainsi qu'à Sainte-Sophie, le Christ recevait les hommages de l'empereur entre la Lumière et la Paix.

Les compositions sont peu nombreuses. Dans l'église, les tribunes traversant les bras de la croix ne laissent aucune place étendue en dehors des quatre trompes. On y logea les quatre premières des grandes fêtes du Christ et de la Vierge : Annonciation (aujourd'hui disparue), Nativité, Présentation, Baptême, en commençant au-dessus de la prothèse. Dans le narthex, la Crucifixion et les Limbes figurèrent en face de l'entrée, aux côtés du Christ, accompagnées, dans les niches des murs latéraux, de deux scènes accessoires en rapport avec elles, le Lavement des pieds et l'Incrédulité de Thomas.

L'église de Daphni n'est plus en harmonie avec le cadre charmant que lui fait le Corydalle. Sur ses murs blanchis, les mosaïques largement

entamées brillent de l'éclat trop vif d'une restauration récente, mais nul ne regrettera de les avoir examinées une à une, car leur élégance, le caractère du dessin, l'harmonie et la richesse des couleurs, enfin l'originalité des compositions en font un des chefs-d'œuvre de l'art byzantin. L'iconographie et le style permettent de les placer à la fin du XIe siècle, mais leur ordonnance les rattache directement à Saint-Luc. La structure de l'église est la même, sauf qu'elle est moins grande et que l'absence de tribunes laisse libre, pour les compositions, de grands panneaux dans les bras de la croix.

Dans la coupole les anges manquent, à cause de la haute ouverture des fenêtres, et le Christ, dans un large champ d'or, atteint des dimensions colossales. Les seize prophètes lèvent la main d'un geste divinatoire, et les textes sacrés, sur les parchemins qu'ils déroulent, nous révèlent la pensée qui les a fait grouper de préférence aux apôtres autour du Pantocrator. Les uns proclament la gloire du Dieu unique, créateur du ciel et de la terre, qui verse la pluie et veille sur les hommes, juste, miséricordieux et redoutable; les autres annoncent la venue de son règne : « Dieu brillera dans sa gloire; prends courage, Sion; voici que mon ange arrive, dit le Tout-Puissant; le Dieu du ciel suscitera une royauté impérissable;... enfants de Sion, soyez pleins d'allégresse. » C'est le Dieu à la fois créateur et sauveur, Père et Fils, le Christ Pantocrator qu'ils célèbrent. Ils ont été choisis pour témoigner de la toute-puissance du Maître, parce que ce sont eux qui en ont reçu et publié la révélation.



FIG. 107. Mosaïques de la coupole de Daphni : Moïse et David.
(MILLET, *H.-É.*, B 318).

La Vierge est assise au fond de l'abside, et les deux archanges déploient leurs larges ailes aux niches des hémicycles latéraux. A la voûte d'arête du sanctuaire, le trône de l'Hétimasie seul annonce la Seconde Venue.

Dans les deux absidioles, deux grands prêtres, bon nombre d'évêques et de diacres représentent le cycle eucharistique. Au mystère se rattache aussi le Prodrome, prédécesseur immédiat du Christ : un liturgiste nous apprend qu'en commençant la prédication, il a préfiguré le prêtre préparant les espèces au commencement de la liturgie; aussi, à Daphni, préside-t-il à la table de la prothèse.

Dans l'église, des groupes de martyrs, que commémorent ensemble les Ménologes, occupent des places répondant à leur nombre, au haut des

chœurs, et sous les bas côtés occidentaux. Leur choix répond aux besoins de la décoration. On les retrouve en des églises de structure différente sur les arcades ou les tympans, où trois, cinq ou même sept médaillons sont nécessaires. Mais, nulle part, leur rôle décoratif n'apparaît mieux.

Les scènes ne figurent pas seulement la vie du Christ, mais aussi la légende de la Vierge. Comme à Chios, elles se partagent entre l'église et le narthex, suivant leur importance. Dans l'église, les grandes « fêtes » du Christ et de la Vierge se déroulent, en faisant le tour de l'église, de gauche à droite et de haut en bas, à travers les trompes d'angles et les chœurs, sur treize panneaux. Mais il ne répond pas exactement au cycle normal, tel qu'il se groupe sur les icones : l'Ascension et la Pentecôte manquent, tandis que trois scènes accessoires : Nativité de la Vierge, Adoration des Mages, Incrédulité de Thomas se mêlent aux autres. Cette anomalie s'explique aisément. Le mosaïste a cherché dans l'église, pour la Crucifixion et les Limbes, deux places importantes du côté de l'est, symétriques, bien en vue, comme celles du narthex à Saint-Luc. Il a choisi dans les chœurs, au rang inférieur, les deux panneaux orientaux, qui saisissent l'attention des fidèles dès qu'ils ont pénétré dans l'église et s'avancent vers le sanctuaire. Ce sont ces points fixes qui ont déterminé la place des autres fêtes, l'abandon de deux d'entre elles et, pour combler les lacunes, le choix des épisodes intercalés. Les autres épisodes, aux parois du narthex, touchent d'un côté, au nord, à la Passion, et de l'autre, au sud, à la légende de la Vierge.

Ainsi, à Daphni, le principe de l'ordonnance nouvelle atteint son plein développement. On réservait à l'église les sujets des grandes fêtes, en en complétant le cycle normal par des sujets secondaires; on les adaptait ainsi aux besoins de la symétrie et souvent on les subordonnait à la Crucifixion et aux Limbes. Tel fut le système appliqué en 1169 dans l'abside et les transepts de Bethléem, où ne subsistent d'ailleurs que quelques fragments.

Du xie siècle nous restent d'autres décorations fragmentaires conçues dans le même esprit que ces grands ensembles. Plusieurs coupoles se modèlent sur Saint-Luc et Daphni. Au couvent basilien de Grotta-Ferrata près de Rome, sur l'arc triomphal de l'église, consacrée en 1025, la Pentecôte, comme dans le sanctuaire de Saint-Luc, marque la survivance des figures apocalyptiques. A Nicée, dans l'église de la Dormition, restaurée après 1065, à la voûte du sanctuaire, le trône de l'Hétimasie groupe autour de lui non plus les apôtres, mais quatre puissances célestes choisies parmi les neuf degrés de la hiérarchie, en costumes de grand apparat, tenant le globe et le labarum où sont écrits les premiers mots de leur hymne : « Saint, Saint, Saint. » C'est cet hymne que le chœur entonne, au cours de la prière eucharistique, après que le prêtre a magnifié l'œuvre du Tout-Puissant. Ainsi les puissances célestes annoncent le mystère dont l'image idéale, la Communion des apôtres, apparaît encore

dans l'hémicycle d'autres églises : à Kiev même, dans celle de Saint-Michel (1108) et en Macédoine, avec la ferme élégance de Daphni, dans la métropole de Serrès.

A Vatopédi, l'Annonciation, déjà figurée aux deux piliers du sanctuaire, fut reproduite, vers la fin du XIe siècle, aux côtés de la porte « royale »; et, au tympan de cette porte, au lieu du Christ, le restaurateur plaça, ainsi qu'un de ses collègues plus jeunes, à Grotta-Ferrata, la « Déisis ». Le symbole du Jugement dernier annonçait ainsi, au narthex, la scène complète qui le décorera à Mistra, deux siècles plus tard. A Nicée, ce fut la Vierge, patronne de l'église, qui délogea le Christ de ce poste d'honneur. Enfin, à Bethléem, en 1169, l'arbre de Jessé déploya ses branches au mur occidental.



FIG. 108. — Mosaïques de Serrès. Fragment de la communion des Apôtres (d'après une aquarelle de Léon Chesnay). (PERDRIZET-CHESNAY, *H.-É.*, B 361).

MOSAIQUES ITALIENNES. — A la fin du XIe et au XIIe siècle, la mosaïque byzantine a reçu un riche développement en terre italienne.

L'église actuelle de Saint-Marc, commencée vers 1065, fut consacrée en 1095. Une partie de ses mosaïques, dans le sanctuaire, les coupoles, le rang supérieur et les arcades du pourtour, avaient été sans doute exécutés avant cette date par la collaboration de plusieurs groupes d'artistes, de talents très divers. Les autres, rang inférieur, narthex, façade, baptistère et chapelle voisine, furent l'œuvre du XIIIe et du XIVe siècles. Les mosaïques primitives ont été en grande partie refaites, depuis le XVIe siècle, d'après les dessins des peintres contemporains; mais on a reproduit les anciens sujets et conservé ainsi l'ordonnance primitive; quant à celles qui subsistent, malgré les restaurations qui trop souvent les ont défigurées, elles ont tout le caractère des œuvres byzantines et montrent que les mosaïstes étrangers, appelés par Selvo, au dire de la Chronique Bemba, venaient

de Constantinople. Suivant l'habitude latine, qui remonte au IVe siècle, de nombreuses inscriptions métriques expliquent les sujets. Malgré la diversité, parfois la grossièreté de l'exécution et les restaurations trop nombreuses, Saint-Marc, par l'ampleur de sa structure, l'éclat de ses marbres innombrables, dérobés comme ses reliques aux sanctuaires les plus somptueux de l'Orient, nous donne, parmi tous les monuments qui subsistent, l'impression la plus riche et la plus pleine, sinon la plus forte et la plus profonde, du génie artistique de Byzance.

Les mosaïstes grecs avaient peut-être déjà, à Torcello, décoré l'hémicycle de l'abside, lors de la restauration de la basilique, en 1008. Mais les autres mosaïques, dans le sanctuaire et au mur occidental, sont l'œuvre des artistes de Saint-Marc. Ces artistes ont répandu les procédés byzantins sur les bords de l'Adriatique, non seulement à Torcello, à Murano (abside, vers 1100), mais encore à Trieste, qui entretenait alors avec Venise d'étroites relations ecclésiastiques. L'église actuelle de Saint-Just, du XIVe siècle, a englobé dans ses nefs latérales deux chapelles très anciennes, dont l'une porte sur ses chapiteaux un monogramme du VIe siècle. Les absides de ces deux chapelles ont été décorées, le style ne permet pas d'en douter, à la fin du XIe ou dans la première moitié du XIIe siècle.

Dans ce vaste ensemble, la tradition du VIe siècle se mêle intimement aux usages nouveaux. Dans les absides, en même temps que la Vierge, assise entre les anges ou debout portant l'Enfant, on voit encore le Christ, escorté des martyrs, protecteurs de l'église. Dans la coupole du sanctuaire, à Saint-Marc, les prophètes déploient leurs rouleaux autour d'Emmanuel, au-dessus des quatre symboles. Ailleurs se glissent discrètement l'Agneau et, auprès des quatre évangélistes, les quatre fleuves du Paradis personnifiés. Le diaconicon de Torcello reproduit à sa voûte le motif de Saint-Vital. Enfin à Saint-Marc, entre les fenêtres de la coupole centrale, seize figures de femmes, Vertus et Béatitudes, rappellent, comme en certains manuscrits du temps, les anciennes allégories alexandrines.

L'Eucharistie est indiquée aux hémicycles des absides (Torcello, Trieste) par les douze apôtres debout. Au même titre que les sacrifices ou les prêtres de la vieille alliance, ils annoncent le mystère qui s'accomplit chaque jour sur l'autel, car saint Basile les avait nommés à leur suite, dans la belle prière de la Proscomidi. En outre, Saint-Marc, comme Sainte-Sophie de Kiev, figurait probablement dans ses tribunes réservées aux doges, les scènes symboliques de l'Eucharistie (Sacrifice d'Abraham, Emmaüs, Communion des apôtres).

Le cycle des grandes fêtes se déroulait, à Saint-Marc, sous trois des berceaux du milieu, par groupe de cinq, de gauche à droite, et se terminait dans les coupoles, au centre par l'Ascension, à l'ouest par la Pentecôte. Au quatrième berceau, après la Passion et la Résurrection, commençait la série

des miracles, qui se poursuit, à côté de la légende de la Vierge, sur les murs et les voûtes du pourtour, dans les deux bras transversaux. Ensuite vient l'histoire des patrons de Venise, près de leurs portraits dans le sanctuaire et celle des apôtres, à l'ouest. Ainsi sur ces multiples et larges parois, où le Nouveau Testament et le martyrologe pouvaient se déployer à l'aise, l'ordre du temps était rompu comme à Daphni : les miracles étaient séparés des grandes fêtes, non par nécessité et faute de place, puisque les grandes fêtes ne suffisaient pas à remplir les quatre berceaux du milieu, mais de parti pris, comme un récit édifiant et une preuve superflue seraient rejetés en marge du dogme.

Le dogme s'affirme avec plus de clarté et de force encore à Torcello. Là, l'Annonciation se partage aux écoinçons de l'arc triomphal, et, au mur occidental, le Jugement dernier fait suite aux deux grandes scènes, Crucifixion et Limbes, non plus sous forme de symboles et de fragments épars, comme dans les sanctuaires, mais en entier avec ses multiples épisodes. Ainsi se résument, en une scène éloquente, les allusions que les décorateurs disséminaient dans les églises, ainsi que les liturgistes dans les commentaires.

Les mosaïques siciliennes sont, avec celles de Saint-Marc, l'œuvre la plus étendue que nous ait laissée l'art byzantin. Elles furent exécutées par les ordres des princes normands, au cours du xiie siècle. Roger acheva la Martorana en 1143, la cathédrale de Cefalù en 1148; en 1143, il inscrivit son nom dans la Palatine à la base de la coupole; mais les mosaïques en furent achevées seulement par Guillaume Ier (1154-1166). Enfin Guillaume II, qui avait déjà commencé l'église de Monreale en 1174, dut en terminer la décoration avant sa mort (1189). La Palatine avec son plafond arabe est un bijou charmant; mais les mosaïques de Cefalù, confinées dans le sanctuaire et la première croisée de la nef, sont les plus pures d'exécution et les moins restaurées; car ailleurs les restaurations anciennes ont souvent modifié le caractère primitif. Monreale, sur les parois de sa longue nef et de son ample transept, offre une iconographie très abondante; mais la sécheresse du style, comme la froideur de la décoration, déçoit le voyageur que la Palatine a charmé.

La Martorana est une église à croix grecque, à quatre points d'appui, dont la coupole porte non sur des pendentifs, mais sur quatre trompes logées aux angles d'un tambour carré. La même structure s'adapte au plan basilical à la Palatine. Ces trompes, vrais pendentifs évidés, reçoivent la décoration des pendentifs, les quatre évangélistes. Dans le tambour, autour d'elles, et dans la coupole se logent au mieux les figures de la cité céleste, Pantocrator, anges, prophètes.

Dans toutes les absides (celle de la Martorana est dépouillée), le Christ en buste garde sa place ancienne à la conque et rejette la Vierge

au-dessous de lui dans l'hémicycle. A Monreale, la Vierge conserve son cortège d'archanges, près de qui les douze apôtres prolongent leur procession sur les parois voisines, laissant le rang inférieur aux évêques et aux diacres. Ailleurs, cette hiérarchie céleste si étroitement groupée se disperse : les apôtres, aux conques des absidioles ou sur les berceaux voisins; les évêques et les diacres, sur les murs.

A Monreale, la voûte qui précède le sanctuaire porte au sommet l'Hétimasie, puis quatre Puissances avec les premiers mots de l'hymne et



Phot. Alinari.

Fig. 109. — Mosaïques de la cathédrale de Cefalù : Saints guerriers et évêques.

les quatre archanges inclinés vers le Christ. De ce motif, plus complet qu'à Nicée, les autres églises ne gardent que des parties. A Monreale encore, aux voûtes des absidioles, quatre Puissances entourent le médaillon du Christ barbu ou Emmanuel.

Et sur les arcs du transept les deux archanges Michel et Gabriel, drapés à l'antique, s'inclinent une fois devant la Sagesse divine personnifiée, l'autre devant la Sainte Face. Le ἱερὸν μανδίλιον à cette place annonce les peintures de l'Athos. Enfin, sur les parois de la grande nef, comme à Bethléem, la foule des anges s'aligne, mais en deux frises de médaillons.

Les compositions manquent à Cefalù. Dans les autres églises, l'Annonciation se partage en deux groupes, sur l'arc triomphal à Monreale, ou bien aux coins du carré central sur la face qui en tient lieu. En ce cas

la Présentation du Christ au temple lui fait pendant, en deux groupes aussi, sur la face opposée. C'est encore là un parti qui annonce les peintures athonites. Quant aux autres compositions, elles se réduisent à deux à la Martorana : Nativité du Christ et Mort de la Vierge sous le berceau occidental; à la Palatine, le cycle des fêtes jusqu'aux Rameaux se déploie sur la paroi méridionale du transept, tandis que la paroi septentrionale, où l'on s'attendrait à trouver les épisodes de la Passion, est occupée par les évêques. A la voûte qui touche cette paroi, la Dormition de la Vierge



Phot. Sommer.

Fig. 110. — Vue intérieure de la cathédrale de Monreale.

fait pendant à la Pentecôte, marquant ainsi, comme à la Martorana, comme à Daphni, à Bethléem et dans les églises de l'Athos, le terme du cycle des fêtes, dont bien des chaînons font défaut.

A Monreale, le cycle des fêtes, grossi de nombreux épisodes, est nettement séparé, comme à Saint-Marc, et peut-être aussi à Saint-Apollinaire-Neuf, de celui des miracles. Il se développe dans le transept toujours de gauche à droite et de haut en bas, d'abord au centre au-dessus du presbytère, puis dans les ailes au sud et enfin au nord. Les miracles occupent les bas côtés.

Le cycle apostolique est bien moins développé qu'à Saint-Marc. Il se réduit à la vie de Pierre et de Paul, à la Palatine dans les bas côtés, de gauche à droite; à Monreale, en avant des petites absides.

Enfin, les deux basiliques, fidèles à la lointaine tradition inaugurée par les conseils de saint Nil et l'exemple de Sainte-Marie-Majeure, à Rome, déploient en deux rangs sur les parois de la grande nef le très vaste cycle de l'Ancien Testament jusqu'à la lutte de Jacob avec l'ange.

CARACTÈRES GÉNÉRAUX : ROLE DE LA PEINTURE DE GENRE ET DU PORTRAIT. — Le système décoratif de la seconde époque se distingue de celui des premiers siècles par l'abandon des éléments profanes. A peine quelques arbres, à Monreale, rappellent-ils le thème des jardins. Les scènes de cirque et d'hippodrome à Kiev, dans un escalier, des sujets de même caractère au plafond de la Palatine trahissent la fantaisie des princes étrangers, les habitudes de la terre sarmate ou le voisinage des Arabes. De tels sujets étaient familiers aux artistes byzantins du XIe et du XIIe siècle : Andronic Ier Comnène, à défaut de victoires et de triomphes, figurait ses exploits cynégétiques aux murs d'un de ses palais, et, d'autre part, les manuscrits illustrés d'Oppien et les coffrets marquent le goût persistant des Byzantins pour de tels tableaux; mais ils ne les mêlaient plus aux images saintes dans les églises. Quant aux architectures, dans la nef de Bethléem on a vu qu'elles sont la déformation d'un ancien motif, et peut-être la copie d'un manuscrit. Toutefois la tradition ne s'en est pas perdue, elles se retrouvent à l'arrière-plan des compositions et, dans cet emploi, nous les verrons reparaître en longues frises décoratives, au début du XIVe siècle, à Mistra.



Fig. 111. — Mosaïques de la Chapelle Palatine : Rameaux.

En conséquence aussi l'ornement est plus sobre qu'au VIe siècle. Sur toutes les surfaces restreintes : arcades, tympans, écoinçons, le médaillon le remplace. Le plus souvent, comme à Daphni par exemple, sauf les arcades des fenêtres, il ne décore aucune surface et son rôle se borne à marquer les lignes de l'architecture, à encadrer les compositions. Il est aussi plus uniforme : à Sainte-Sophie de Constantinople, dans toute l'église, sauf au sanctuaire, domine un même ornement géométrique, formé de lignes brisées, de demi-losanges dentelés en forme d'échelons, et de rosaces; on le retrouve à Saint-Luc. A partir du milieu du XIe siècle, à Chios, à Kiev, à Daphni, à Saint-Marc, en Sicile, c'est une stylisation compliquée du rinceau, des entrelacs et du fleuron, qui caractérise l'ornement. C'est en général un trait d'une double valeur, bleu et vert clair,

qui se déploie sur le fond d'or entre deux lignes rouges, dans le genre des manuscrits. Toutefois, les fonds bleus et rouges du VIe siècle n'ont pas entièrement disparu. A Saint-Marc, l'ornement tient une beaucoup plus large place et se développe avec une plus grande richesse.

Le portrait fait place à l'image iconographique; les figures idéales prennent des traits précis, dont la forme se transmet par la copie, tandis que pour la foule des saints la tradition est rompue et l'individu ne se distingue que par des indications conventionnelles, telles que la couleur et la coupe des cheveux et de la barbe. Toutefois, l'usage du portrait n'est point abandonné. C'est ainsi qu'à Saint-Luc, à côté des nombreuses figures d'ascètes, dessinées sur le même archétype, quelques moines contemporains, Luc, Nicon, sont figurés avec une frappante vérité. Mais de tels exemples sont plus rares qu'au VIe siècle. Quant aux princes et aux fondateurs, s'ils émigrèrent du sanctuaire, l'exemple de Sainte-Sophie montre qu'ils n'abandonnèrent pas l'église; mais en une place plus modeste, ils y prirent une attitude plus humble, prosternés aux pieds de la divinité, comme l'empereur au tympan de Sainte-Sophie ou l'amiral Georges d'Antioche à la Martorana.

La transformation du portrait, au IXe siècle, comme son apparition au IVe, marque un changement dans le principe même de l'art. L'histoire avait succédé au symbole naïf; maintenant elle fait place à la théologie; l'image ne raconte plus les actions édifiantes à des foules à peine converties, elle exprime le dogme qui règne en maître; elle va même plus loin : elle traduit les paroles ou les rites de la liturgie.

CHOIX ET ORDONNANCE DE LA DÉCORATION. — Le système décoratif, produit sous l'influence de ces doctrines, est caractérisé par les traits suivants.

Dans la coupole, l'Ascension, où les apôtres s'alignent autour du Pantocrator, entre les arbres du Paradis, rappelle encore la décoration de Ravenne. Mais, de plus en plus, les prophètes se substituent aux apôtres, parce que mieux que les apôtres ils ont publié la toute-puissance du Dieu éternel, Père et Fils, qui trône dans le ciel. Ils finiront au XIVe siècle par les exclure à jamais. En outre, entre eux et le médaillon, les cariatides de Saint-Vital se sont transformées en une garde d'honneur, signe de la puissance.

Dans le sanctuaire, l'escorte de la Vierge finit par se rattacher à l'Hétimasie, se transformer en un chœur de puissances et d'archanges entonnant leur hymne en l'honneur du trois fois Saint, comme fait le chœur au milieu de la prière eucharistique. C'est ainsi que plus tard, au XIVe siècle, dans la prothèse de la Péribleptos à Mistra, les anges célébreront eux-mêmes, avec le costume des prêtres et des diacres, la procession eucharistique. Cette frise magnifique fut conçue plus

tôt, car elle se déploie dans une patène du xiie siècle, chef-d'œuvre de la glyptique byzantine. Elle est inspirée par les commentaires liturgiques et par la mystique pseudo-aréopagite : « La théologie donne le nom d'anges aux pontifes, parce qu'ils s'associent au ministère des anges, s'élèvent jusqu'à leur ressemblance. »

La Communion des apôtres, conçue dans le même esprit, a remplacé ou plutôt rejeté dans la tribune des églises princières les scènes bibliques ou évangéliques qui figuraient l'Eucharistie.

De même les anciennes images apocalyptiques font place au Jugement dernier, dont il ne reste que quelques vestiges dans l'abside, mais qui prend place en face d'elle au mur occidental de l'église.

Les grands docteurs du ive siècle, représentants du Christ, ont pris une place prééminente dans l'abside, à côté des prêtres de la vieille alliance, qui les préfigurent. Ils peuplent le monde intelligible, tandis que les martyrs perdent la place d'honneur que le culte des reliques dans sa fraîche nouveauté leur assurait aux premiers temps. Ils sont épars dans le monde sensible, au hasard des nécessités décoratives.

Les grandes fêtes, expression du dogme, sont séparées des miracles ou des épisodes de la Passion devenus d'inutiles preuves et rejetées dans les parties accessoires. A l'Évangile se mêlent alors d'autres cycles secondaires, apostoliques ou hagiographiques, et surtout la légende de la Vierge. Cette renaissance de la narration en marge du dogme paraît liée au développement de la miniature.

L'Italie, aussi bien en Vénétie qu'en Sicile, a conservé plus de souvenirs de l'ancienne tradition. Il est probable qu'il faut compter au nombre de ces survivances l'Ancien Testament aux parois des grandes nefs. L'Église romaine, nous l'avons vu, est restée plus fidèle que l'Orient aux idées du ive siècle sur la valeur éducatrice des images.

Pavements historiés. — Les pavements historiés sont étroitement liés aux mosaïques murales et en éclairent l'histoire. Mieux que les murs, le sol a conservé non seulement les fonds blancs, mais l'ornement et surtout les motifs profanes. Les scrupules du concile d'Elvire inspirent encore le Digeste en ce qui le touche, car la loi de Justinien défend d'y sculpter ou d'y peindre le signe du Sauveur. En effet, c'est bien rarement que les images saintes, telles que le Saint-Sépulcre ou la Croix, se trouvent exposées à la souillure des pieds.

Les basiliques, ainsi qu'à Parenzo, à Salone, à Tébessa, avaient leurs nefs divisées en sections que remplissait l'ornement géométrique, leurs absides couvertes de rinceaux. En Orient, surtout en Palestine, aux ornements géométriques, parfois dessinés suivant la composition savante des incrustations ou des parapets, s'ajoutent non seulement des rinceaux,

des raisins, des fleurs, mais aussi les ornements les plus divers : les fauves poursuivant ou terrassant et surtout les scènes de la vie champêtre, qui font le charme de Sainte-Constance ; sur la célèbre mosaïque de Kabr-Hiram, près de Tyr, découverte et acquise au Louvre par Renan, et qui peut dater suivant l'ère que l'on adopte de 589 ou de 575, dans les enroulements d'un rinceau sans fin, un berger assis joue de la flûte, un paysan traîne par le licol son âne chargé de paniers, deux enfants s'amusent à un pressoir. D'autres images plus graves complètent ces tableaux aimables; ce sont des bustes allégoriques dans des médaillons : les quatre saisons ailées, les quatre vents avec un vol sur la tête et soufflant, les douze mois du calendrier macédonien. On a signalé ces mêmes allégories à Carthage, à Tégée; à Jérusalem des figures féminines accompagnent Orphée.

Les images pittoresques du paysage palestinien animent la célèbre carte récemment découverte à Médaba, dans la plaine de Moab. En se dirigeant vers le sanctuaire de l'église, on le voyait, comme à vol d'oiseau, se dérouler, de l'ouest à l'est, depuis la mer : deux vaisseaux voguent sur les ondulations bleues de la mer Morte; un bac traverse le Jourdain et deux poissons se jouent dans ses eaux; dans le désert, entre les palmiers et les cactus des oasis, un fauve poursuit une biche; les montagnes dressent leurs crêtes rocheuses, et les villes leurs murailles, leurs portes et leurs tours. Le géographe de Médaba, en adaptant au VIe siècle l'Onomasticon d'Eusèbe au tracé d'une mappemonde alexandrine, que le temps a fort mutilée, suivait l'usage de Rome qui plaçait l'est en haut, tandis que la tradition grecque, renouée par la Renaissance, y mettait le nord. Pourtant c'est Alexandrie, inventrice du paysage, qui dut la première introduire dans les cadres dressés par ses géographes, comme en marge de ses manuscrits, ces sortes de vignettes, que Rome reproduisit souvent, que le moyen âge développa sans mesure.

M. Müntz a montré la place considérable qu'ont tenue dans l'ornementation des pavements, non seulement les scènes de chasse et d'hippodrome et le cycle cosmique, mais même les sujets mythologiques, tels que le Labyrinthe et le Minotaure, symboles du monde et des péchés et plus tard emblème de Jérusalem, les travaux d'Hercule ou l'enlèvement d'Hélène. En Orient, après le VIe siècle, nous ne connaissons de cette décoration que les travaux d'Hercule au couvent du Pantocrator, à Constantinople. Mais les motifs de cet ordre se rencontrant dans la sculpture et même dans la sculpture d'église, il n'est pas impossible qu'ils aient joué dans les mosaïques de pavement le même rôle qu'en Occident.

Icones. — L'encaustique, qui nous a laissé les chefs-d'œuvre du

Fayoum, fut en vogue à Byzance. Les textes la mentionnent aux IVe, Ve, VIe siècles, et l'on ne sait au juste quand elle fut abandonnée. C'est à cette



Phot. Alinari.

Fig. 112. — Mosaïque de l'Opéra del Duomo a Florence : six des « douze fêtes ».

technique que nous devons les plus vieilles icones byzantines; toutes proviennent d'Égypte : les unes y sont restées au musée du Caire, les autres ont été apportées du Sinaï à Kiev par ce grand écumeur de bibliothèques et de trésors que fut l'évêque Porphyre.

Les icones de la seconde époque, peintes sur bois, à la détrempe, ne subsistent qu'en fort petit nombre. Il en est peu au mont Athos qui soient antérieures au XIVe siècle. La plus remarquable est la célèbre Vierge du couvent des Ibériens, la Panaghia Portaïtissa, fertile en légendes, et que M. Kondakov fait remonter au IXe siècle.

Beaucoup de ces icones étaient en mosaïque : les monastères de Chilandari et de Xénophon au mont Athos en conservent d'assez grandes dimensions. En général elles sont petites et très finement modelées par des cubes menus enchâssés dans de la cire. En 1886, M. Müntz en dressait un premier catalogue et montrait la place qu'elles occupaient autrefois dans les collections du cardinal Bessarion, du pape Paul II ou des Médicis. Les recherches récentes ont un peu allongé sa liste. Le plus connu de ces petits monuments est celui de l'Opéra del Duomo, à Florence, qui figure en deux panneaux « les douze fêtes », avec l'élégance un peu sèche, l'iconographie compliquée du XIIe ou du XIVe siècle. La Crucifixion de Vatopédi est peut-être le plus beau, sinon par le dessin un peu tourmenté du XIe siècle, mais par l'harmonie et la puissance de la couleur.

B. — Miniatures.

Les manuscrits profanes. — La miniature est un art de l'Égypte pharaonique, développé par les Alexandrins. Sur les longs rouleaux du Livre des Morts, au fond des tombeaux, elle aidait la mémoire de l'âme en vue des épreuves du long voyage céleste ; sous les Ptolémées, son rôle fut plus aimable et plus pratique : elle servait à charmer les yeux des lettrés ou bien à appuyer l'argumentation des savants.

Constantin avait appelé de nombreux savants et lettrés d'Alexandrie à Constantinople et fondé dans l'Octogone une bibliothèque où ils enseignaient. Les manuscrits grecs furent copiés de siècle en siècle et c'est ainsi que l'antiquité nous a été conservée. Avec les textes on reproduisit souvent les miniatures : à part quelques rares enluminures de papyrus, c'est seulement par ces copies et quelques œuvres tardives du IVe et du Ve siècle que nous connaissons cette brillante création alexandrine.

Byzance continua la tradition. La miniature était un luxe qui convenait à ses goûts ; elle flattait aisément par des dédicaces et des portraits la vanité des Mécènes. Fidèle à ses origines, elle a fait toujours une large part à la science, à la poésie, à l'histoire : si bien que par elle nous connaissons le mieux l'art profane de Byzance.

Calendrier de 354. — L'œuvre la plus ancienne fut encore exécutée à Rome, c'est le calendrier illustré de 354 reproduit en plusieurs copies, au XVIIe siècle, d'après deux originaux qui se sont ensuite complètement effacés.

Le frontispice, en trois feuillets, précède les *Natales Cæsarum*. Il comprend d'abord des divinités astronomiques, puis le Génie de l'empereur accompagné de deux Victoires et tenant un phénix sur une sphère, enfin Constantin II et Constance en pallium de cérémonie rehaussé de pierres précieuses. Les miniatures du calendrier lui-même figurent les mois avec leurs symboles, ustensiles, animaux, fruits, légumes, sous l'aspect pittoresque et familier des petits tableaux hellénistiques. Auprès d'eux apparaissent les personnifications de villes, Rome avec la Victoire et Plutus, Alexandrie, Constantinople, avec des génies enguirlandés, Trèves tenant un barbare par les cheveux. Toutes ces figures, dans le frontispice comme dans le livre même, sont encadrées par des architectures fantaisistes, analogues à celles de Salonique, où se groupent capricieusement les voûtes, les coquilles, les larges pilastres décorés d'ornements et de pierres précieuses, de rhombes et de cercles; mais elles sont plus simples et surtout elles présentent le caractère propre à presque toutes les architectures décoratives de manuscrits, l'absence de sol et de perspective, un dessin purement linéaire. Comme à Salonique et à Ravenne, elles se distribuent en trois parties : sous l'arcade du centre est la figure, que le texte accompagne sur les côtés.



FIG. 115. — Dioscoride de Vienne.
La princesse Julienne.

DIOSCORIDE. — Le Dioscoride de Vienne nous transporte à Byzance. Il a été exécuté pour la princesse Julienne, morte en 524. Dioscoride a vécu dans la première moitié du Ier siècle et se rattache très probablement à l'École d'Alexandrie.

Au premier feuillet du frontispice un paon fait la roue, peut-être comme emblème de la médecine. Sur deux autres, les médecins célèbres discutent, assis. Plus loin, Dioscoride, sur un pliant, reçoit d'une femme, nommée l'Eurésis, qui personnifie la découverte, la racine de la mandragore, tandis qu'à ses pieds un chien se tord dans les convulsions; puis il écrit et l'Eurésis tient la même racine sous les yeux d'un dessinateur. Enfin, au centre d'un cercle que découpent deux carrés entre-croisés, la princesse Julienne sur un trône, escortée par deux jeunes filles, la Magnanimité et la Réflexion, reçoit des mains d'un petit génie ailé, le Désir de

la sagesse créatrice, un livre ouvert, tandis qu'une autre jeune fille allégorique se prosterne à ses pieds en signe de reconnaissance. Dans les coins, d'autres petits génies ailés dessinent ou bâtissent. Après le titre orné d'un monogramme, on ne rencontre plus que des vignettes, racines, rameaux et fleurs des plantes médicinales : l'une d'elles, le « chêne marin » est accompagnée d'une Thétis accoudée sur un monstre et portant, parmi ses cheveux, des pinces de homard.

M. Ajnalov a montré qu'un des groupes de médecins célèbres reproduit une petite mosaïque des thermes de Caracalla conservée à la villa Albani, tandis que l'allégorie de l'Eurésis se retrouve sous le nom d'Uranie dans une copie latine d'Aratus du XIIe siècle. Thétis, avec des pinces de homard, se dressait sur un des Forums de Constantinople. Ce sont donc là autant de compositions antiques sans doute directement copiées sur un original plus ancien. Il se pourrait même que tout au moins la découverte et la description de la mandragore remontassent à la première édition du traité. Quant au portrait de la princesse, s'il n'est pas adapté d'une composition plus ancienne, il est composé tout au moins, avec ses allégories et ses génies ailés, dans le pur goût alexandrin.

Les fonds sont en or (médecins), en bleu foncé (découverte et description de la mandragore), en bleu clair et gris (Julienne). Ils sont unis, sauf derrière la description de la mandragore, où se dresse une abside à coquille couronnée d'un fronton et flanquée de deux portiques, comme à Saint-Georges de Salonique. L'or sur les vêtements et les meubles et les tons clairs relèvent des procédés byzantins. L'exécution est assez négligée.

APOLLONIUS DE CITIUM. — Au même groupe appartient un traité d'Apollonius de Citium sur la guérison des luxations, dont la Laurentienne conserve une copie du XIe siècle (*Plut.*, LXXIV, 7). Apollonius a vécu jusqu'en 60 avant J.-C., probablement à Chypre.

Sous des arcades, entre des colonnes corinthiennes, se déroulent en groupes symétriques les divers moments de l'opération. Les figures, patient, aides et parfois le médecin, sont nues. Le copiste a pu mêler quelques traits byzantins, un médecin barbu, ou des ornements, aux données de l'original; il a pu même les fausser et les rendre inintelligibles, mais en général sa reproduction est fidèle ; non seulement la décoration des colonnes, l'arrangement des rideaux, certaines draperies et certains raccourcis, mais le modèle même des muscles, ainsi que le caractère démonstratif des dessins le commandait, rappellent très nettement le IVe siècle.

NICANDRE. — Les *Theriaca* de la Bibliothèque Nationale forment un petit volume en cursive du XIe siècle. Cette thérapeutique versifiée des morsures venimeuses était illustrée au temps de Tertullien, et peut-être déjà du vivant de l'auteur, au IIe siècle avant notre ère. Les coupes et les

dessins, qui trahissent l'observation précise de la science alexandrine, rattachent ces miniatures à l'illustration didactique; mais la poésie y a fait mêler des scènes champêtres et mythologiques. Au début, les Serpents naissant du sang des Géants et, à la fin, l'image des jardins purifiés reproduisent des tableaux complets, encadrés, soigneusement composés avec un sol et un ciel; tandis que les figures des autres scènes sont simplement tracées, ainsi que les dessins et les coupes, sans aucun fond en marge sur le parchemin. Les trois miniatures pittoresques devaient former à l'origine une sorte de frontispice sans doute plus étendu, et



Fig. 114. — Nicandre de la Bibliothèque Nationale : les jardins purifiés.
(Omont, *Fac-similés*, pl. lxviii.)

d'épilogue figuré : c'est à dessein qu'on leur avait prêté un aspect différent, car le copiste, qui a fort exactement imité les tons et le modelé des chairs, n'aurait pas négligé le fond. L'illustration de Nicandre est donc conçue dans le même esprit que celle de Dioscoride : il comprend un frontispice décoratif, emprunté à la peinture monumentale, et des figures à l'appui de la démonstration; mais à ces figures, comme au texte, se mêlent l'idylle et la mythologie familières aux Alexandrins.

Homère et Virgile. — A côté des savants, les poètes sont largement représentés par la miniature et, parmi eux, les plus grands et dans des éditions très anciennes; c'est l'Iliade de l'Ambrosienne et le Virgile du Vatican.

C'est un tout autre type d'illustration. Les miniatures forment de

petits tableaux historiques de dimensions inégales, encadrés de simples filets et intercalés dans le texte, dont elles tiennent toute la largeur. Les deux manuscrits sont mutilés, en sorte que nous n'en connaissons pas le frontispice général ; mais le Virgile conserve deux des frontispices particuliers qui devaient précéder chacun des livres du poème, remplissant tout un feuillet, blanc au verso; l'un d'eux, au troisième livre des Géorgiques, est divisé en six tableaux. Le début du poème ne pouvait donc être resté en souffrance.

Le fragment de l'Ambrosienne comprend 58 miniatures. M. Kondakov y a reconnu le style et la manière des meilleures fresques de Pompéi, les fonds gris, nuancés de bleu et de violet, les chairs roses ou brunes, le coloris accentué où dominent le rouge pourpre et le carmin, mais avec une recherche excessive de la grâce. Ce sont des batailles fort animées, où fourmille une foule nombreuse, heureusement groupée; ce sont des assemblées de dieux et de rois assis sur le banc circulaire, où nous verrons siéger plus tard les apôtres de la Pentecôte et les évêques des conciles; ce sont aussi des scènes de genre gracieuses ou dramatiques : Thétis apparaissant à Achille avec le mouvement léger qui amènera l'ange devant la Vierge, Junon arrêtant Vulcain irrité contre le Scamandre, la Nuit ailée, enveloppée d'un voile vert sombre, assistant au châtiment de Dolon, les repas des Grecs; ces scènes se rattachent à la tradition hellénistique et annoncent déjà l'iconographie byzantine (Décollation de martyrs, Multiplication des pains). La hardiesse, la facilité un peu négligée de l'exécution, paraissent indiquer la copie d'une main très exercée. On la place du IVe au VIe siècle.



Phot. G. Millet

Fig. 115. — Virgile de la Vaticane : Enée et Didon.

C'est la même date que la paléographie permet d'assigner au Virgile du Vatican. Les 50 miniatures qui accompagnent encore les deux derniers livres des Géorgiques et l'Énéide, représentent un cinquième de l'illustration primitive. M. de Nolhac y reconnaît trois mains inégales. Cette œuvre imposante, où tout est bien antique, vêtements, ameublement, cérémonies religieuses, attributs des dieux, personnages et scènes, ne peut être un produit des siècles avancés, qu'indique l'écriture, ni même du IVe siècle. La disposition malhabile des miniatures en haut des pages, précédées d'un blanc inutile, la différence profonde qui sépare, dans l'Énéide, surtout dans la première partie, la conception de l'exécution, indiqueraient la copie d'un original ancien, peut-être contemporain du poète. L'illustration suit pas à pas le texte. Dans les Géorgiques, les divinités et les personnifications tiennent plus de place que le paysage.

Les procédés techniques de ce célèbre manuscrit se perpétueront dans les monuments byzantins.

OPPIEN. — La belle édition des Cynégétiques, conservée à la Marcienne, date du x[e] siècle et trahit une main autrement habile que la médiocre copie de Paris, du xv[e] siècle, la seule que l'on ait encore étudiée. Les miniatures se distribuent en bandes horizontales, quelquefois encadrées, le plus souvent libres et même dépassant l'alignement du texte sur la marge. Parfois deux ou trois se superposent ou sont à peine séparées par quelques lignes de texte. Sauf en quelques-unes, dont les fonds roses ou bleus rappellent les procédés du Virgile, personnages et accessoires se détachent sur le fond du parchemin, mais posent sur un sol sinueux, d'un ton foncé, vert ou bleu. Les montagnes et les constructions sont rares; le paysage est représenté par des arbres assez stylisés, sortes de pins ou de cyprès, transformation étriquée des anciens « paradis ». Le relief est affaibli comme dans le Nicandre, et le modelé des nus s'écarte beaucoup plus encore de la manière antique, car le vert y remplace très souvent le rouge brique dans les pénombres. Tous ces traits indiquent une copie moins proche de l'original. D'autre part, les fonds de couleur (Achille sur son char, Alexandre poursuivant Darius, Bellérophon tuant la Chimère) sont conservés dans le cours du poème, tandis que les sujets qui pouvaient servir de frontispice, Oppien devant Caracalla, son entretien avec Artémis, sont intercalés dans le préambule sans aucune marque distinctive. Or, les sujets à fond de couleur sont précisément ceux que le héros épique Digénis Acritas, au x[e] siècle, aurait fait représenter en mosaïque dans son palais. Cette coïncidence caractéristique montre que les miniatures des Cynégétiques ont gardé le contact de la décoration monumentale, que leur type primitif a vécu et s'est transformé. Elles ont joui d'une faveur particulière, comme ces sujets de genre qui, depuis Olympiodore jusqu'à Andronic Comnène, ont disputé à la théologie et à l'histoire les parois des églises et des palais. De copie en copie, elles ont ainsi perdu leurs cadres, leurs fonds roses ou bleus, leurs accessoires, les pénombres rouges de leurs figures, tous les caractères qui devaient les faire ressembler au Virgile. Il est probable qu'Oppien, en présentant



Fig. 116. — Oppien de Venise : les dieux de l'Olympe. (Millet, *H.-É.*, C 518.)

son œuvre au prince, en écoutant les conseils d'une déesse, suivait l'exemple de Virgile, et le suivait aussi, à l'origine, sur un beau frontispice à pleine page.

Les épisodes historiques ou mythologiques, d'ailleurs fort nombreux, ainsi que quelques scènes champêtres, contrastent avec les figures d'animaux, les scènes de chasse, d'une composition sèche et monotone ; elles dépassent les données du texte et, visiblement, sont copiées sur des tableaux. Est-ce au xe ou au IIIe siècle qu'il faut attribuer cette illustration d'emprunt ? Le IIIe siècle est plus probable, car il est à présumer que ce sont les manuscrits, bien plutôt que les tableaux, qui ont transmis au xe siècle les modèles antiques.

SKYLITZÈS. — Enfin, la tradition antique est représentée à Byzance par la miniature d'histoire. Elle a pénétré, comme la mythologie, dans l'illustration des Homélies ; mais il y a mieux, elle est représentée par une œuvre considérable, d'origine purement byzantine, qui nous conserve comme un reflet des mosaïques et des peintures si nombreuses sur les murs des palais byzantins : c'est le Skylitzès de la Bibliothèque nationale de Madrid.



FIG. 117. — Skylitzès de Madrid : Basile II et le patriarche Sisinnios.
(MILLET, *H.-É.*, C 1215.)

M. Kondakov l'a récemment signalé et brièvement décrit dans ses *Trésors russes*. C'est un in-folio de 234 feuillets avec près de 600 miniatures. Les compositions coupent le texte presque à chaque page. L'écriture, du XIVe siècle, est d'une seule main ; mais dans ce long cycle que l'édition de Madrid conduit de l'avènement de Michel Rangabé (811), jusqu'au milieu du XIe siècle, on distingue le pinceau de plusieurs artistes. Au début, ce sont des compositions sobres, sans autre fond que des édifices réels, fort simplifiés, aux tons clairs, sur lesquels les teintes plates des draperies s'enlèvent en vigueur, et qui charment par la vérité des figures et des attitudes ; puis, jusqu'à l'assassinat de Nicéphore Phocas, viennent de plus grandes miniatures, d'un dessin grossier, aux couleurs troubles, avec des traits parfois grotesques de naturalisme ; la troisième main, bien distincte, qui illustre le règne de Tzimiscès et celui de Basile II jusqu'au milieu de la guerre bulgare, est remarquable par

l'exécution large, la hardiesse et la vivacité des poses, la simplicité des draperies, le modelé des chairs rouges, des cheveux roux et châtains, le réalisme du type populaire. La fin se partage entre les trois manières. La seconde main combine les fonds polychromes de l'Orient avec les portiques alexandrins d'Apollonius de Citium, flanqués de constructions modernes : moucharabis, terrasses, belvédères; la troisième répartit ces fonds polychromes dans des cadres architecturaux plus fantaisistes où les édifices ne sont plus qu'une combinaison capricieuse de panneaux multicolores. Dans tout le manuscrit, certaines compositions rappellent de près les bas-reliefs assyriens ou les frises de Trysa, en Asie Mineure. Beaucoup paraissent des copies où la lassitude du peintre a négligé une partie des fonds et des architectures.

Cosmas Indicopleustès. — La transition de la miniature profane à la miniature religieuse est marquée par une œuvre capitale, la Topographie de Cosmas Indicopleustès, un Alexandrin qui vécut et écrivit entre 536 et 547. L'illustration en est représentée par trois manuscrits, l'un au Vatican (n° 699), du VIIe siècle, les deux autres à la Laurentienne (IX, 28) et au Sinaï (n° 1186), du Xe ou du XIe siècle.



Fig. 118. — Topographie de Cosmas à la Vaticane : Vision d'Isaïe.
(Millet, *H.-É.*, C 450.)

Le texte lui-même unit aux données de la science alexandrine, cosmogonie et histoire naturelle, l'histoire et la philosophie du christianisme. L'illustration se compose, en conséquence, de trois parties : d'abord des cartes et des dessins de la géographie de Ptolémée, puis des figures et des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, enfin des animaux et des plantes. Elle mêle les vignettes des traités didactiques aux compositions encadrées des poèmes et des histoires. Le rédacteur du Vatican écourte la première partie, supprime la troisième; les deux autres, au contraire, abrègent l'illustration de l'écriture. Tous trois s'inspirent donc d'un original plus ancien, d'une illustration contemporaine de l'auteur, et à laquelle le texte souvent renvoie ; plusieurs de ces dessins ainsi mentionnés manquent au Vatican et se retrouvent à Florence et au Sinaï. Chaque rédaction a retenu de l'original disparu ce qui l'intéressait.

C'est le Cosmas qui a fait pénétrer dans l'illustration des Bibles et des Psautiers certaines notions de la science alexandrine : la représentation de la Terre, soit en plan, sous la forme d'une île carrée, flanquée des quatre vents qui soufflent dans une conque, soit en élévation, sous

l'aspect d'une montagne, et, dans l'un et l'autre cas, ceinte par l'Océan.

L'histoire chrétienne du monde est figurée par des personnages bibliques, soit seuls, en une attitude sculpturale, soit mêlés à l'épisode capital de leur existence. Leur choix et leur caractère marquent le parallélisme des deux Testaments, d'après l'exégèse symbolique de l'école d'Alexandrie. C'est ainsi qu'Abel et Moïse ont pris les traits du Bon Pasteur, tandis que Melchisedech, en costume impérial, représente le grand prêtre éternel. Le sacrifice d'Isaac, l'aventure de Jonas, offrent le type de la passion et de la résurrection ; l'ascension d'Élie figure celle du Christ ; ou bien encore le Christ en personne, trônant dans la gloire, préside à la consécration d'Élie, à la vision d'Ézéchiel. Le Nouveau Testament est illustré dans le même esprit d'exégèse symbolique. Rien de la vie du Christ ; le Christ lui-même, au milieu de ses derniers prophètes, occupe la place de l'invité, du nouveau venu à la droite du Prodrome, qui se dresse au centre, la croix en main, pour annoncer l'agneau de Dieu. Puis viennent les représentants du Sauveur : les évangélistes, Pierre tenant trois clefs, Paul sur le chemin de Damas, Étienne lapidé. A la fin seulement il apparaît lui-même dans sa gloire, ressuscitant les morts sous la voûte céleste, au sommet des étages du monde, où viendront plus tard s'échelonner les personnages multiples du Jugement dernier. La seconde venue est ainsi, comme aux murs des églises, la cause finale de la théologie figurée.

Les plantes sont dessinées en coupe comme dans le Dioscoride ; quant aux animaux, ils sont figurés soit immobiles, de profil, soit en mouvement (fig. 102). Nous les retrouverons dans le Physiologus.

M. Ajnalov a mis en lumière certains détails qui rattachent étroitement les miniatures du Cosmas à l'art alexandrin : le groupe du Lion dévorant un cheval, à la Laurentienne, est copié directement sur un exemplaire en marbre du type conservé au musée du Vatican et au Palais des Conservateurs, à Rome ; les personnifications du Jourdain, du Soleil et de la Mort ont un caractère local ; les Éthiopiens autour du trône de Ptolémée, les morts enveloppés comme des momies, le vase d'où jaillit la flamme pour figurer l'autel, sont autant de traits que reproduisent des tissus ou des terres cuites d'Afrique. Quant aux compositions, s'il en est, telles que l'épisode de Jonas ou l'enlèvement d'Élie, qui rappellent l'art des catacombes, en revanche, le sacrifice d'Isaac, à en juger par un sermon de saint Cyrille, appartient à l'iconographie de l'Égypte.

Quant au style même des compositions, il s'inspire d'autres principes que ceux de l'art hellénistique. Elles sont copiées sur des mosaïques ou des fresques byzantines. C'est le style monumental.

PHYSIOLOGUS. — A la Topographie est apparenté le Physiologus, qui lui fait même certains emprunts : sous sa forme primitive, il est né dans

le même pays, vers le même temps, et s'inspire du même esprit. Aussi un manuscrit illustré du XIe siècle, conservé à Smyrne, le réunit, avec un lapidaire et deux petits traités, à deux passages de la Topographie, dont les miniatures ne ressemblent d'ailleurs en rien aux précédentes.

Le Physiologus en contient cent quatre, dont vingt-quatre à pleine page et les autres précédées de quelques lignes. A chaque chapitre, à part quelques lacunes, se rattachent deux images : l'une, réaliste, figure l'animal, ses particularités, sa fable; l'autre, symbolique, reproduit des scènes bibliques ou évangéliques, des actions de saints, des allégories théologiques. Ainsi les deux cycles, l'un scientifique, l'autre religieux, simplement juxtaposés dans le Cosmas, se pénètrent et se combinent avec une symétrie toute scholastique.

Les miniatures de Smyrne, d'un style sec, d'un coloris terne et lourd appliqué à même sur le fond jaune du parchemin, ne représentent que la copie mécanique et inintelligente d'une rédaction plus ancienne. Par une comparaison minutieuse avec le Psautier « Chludov », qui présente aussi ce double caractère historique et allégorique, M. Strzygowski est conduit à placer cette rédaction au IXe siècle. Scènes édifiantes où le Diable apparaît, Crucifixion ou Descente aux Limbes, revenant à plusieurs reprises et sous différents aspects, apôtres chargés de la prédication et du baptême, hérétiques représentés par les Ariens ou Simon le Magicien, choix des Pères dont les doctrines ont été citées pendant la période iconoclastique, consécrations des prêtres et des vierges symbolisant le baptême, sont autant de traits particuliers et communs aux deux cycles allégoriques, sortis du même mouvement théologique et monastique qui suivit le triomphe de l'Orthodoxie après la querelle des images.

Certains détails même, comme la capture de la licorne, indiqueraient que, — si le cycle allégorique du Physiologus s'inspire du Psautier, — au contraire, le cycle naturaliste l'a précédé. Ce cycle proviendrait d'un type primitif, qui devait accompagner la première rédaction du texte. C'est tantôt l'image seule de l'animal, soit que le texte se borne à une description, soit que les particularités mentionnées fussent trop difficiles à représenter; tantôt ces particularités sont figurées très simplement, tantôt enfin de véritables tableaux de genre d'un caractère tout antique et que nous retrouvons dans les octateuques et les psautiers: personnification du Jour et de la Nuit, de l'Aube, le Bon Matin figuré par un homme endormi, puis travaillant, divinités de sources, stèles, statues sur des colonnes, illustrent le texte. Les animaux rappellent les peintures et les mosaïques, soit par leur groupement (familles d'oiseaux, groupés sur le sol, comme à Palmyre, à Kabr-Hiram, ou quadrupèdes affrontés), soit par tel trait précis : le renard attrape les poules du même mouvement qu'à Kabr-Hiram; la baleine avale le poisson ainsi que Jonas dans la

Topographie. Il semblerait donc que le Physiologus ait concentré en lui les données éparses de la symbolique animale familière à l'Orient et qu'il puisse un jour, lorsque les monuments de cette féconde époque seront mieux connus, nous en livrer la clef.

Toutes ces œuvres, sauf peut-être le Calendrier des fils de Constantin, sont les copies plus ou moins fidèles des originaux imaginés du vivant même des auteurs ou tout au moins à une date reculée. Ainsi cette production s'échelonne, entre Nicandre et Skylitzès, sur un intervalle de plus de quatorze siècles. Originaux et copies sont sortis d'abord des ateliers alexandrins qui ont essaimé vers Rome, mais qui conservent encore au VIe siècle leur vigueur créatrice. Puis Byzance prend la suite d'Alexandrie, et, comme elle, sous l'influence active bien qu'inavouée de Clément et d'Origène, elle greffe sur l'arbre de la science l'exégèse symbolique qui en tarit la sève.



Fig. 119. — Genèse de Vienne : Joseph et la femme de Putifar. (Hartel-Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, pl. xxxi.)

Ces manuscrits présentent d'abord un frontispice, parfois multiple (auteur, Mécène ou épisode saillant), puis, tantôt de simples figures marginales, à l'appui d'une démonstration, tantôt de petits tableaux, empruntés à quelque édifice ou découpés dans un rouleau. Les portiques, qui souvent indiquent le lieu de la scène, rue ou salle basilicale, ont fourni des cadres commodes et élégants pour les titres, les « arguments » ou les tables, et, par eux, relié les figures au texte en une composition décorative. Tous ces caractères se retrouvent dans la miniature religieuse.

Manuscrits religieux : la Bible. — Un des traits que la miniature religieuse a empruntés à la miniature alexandrine et par elle aux usages antiques est la fixité des types reproduits et modifiés d'âge en âge par des répliques. Ce trait, l'Église l'accusa plus fortement, car entre ses mains la miniature n'était point un passe-temps frivole soumis à la fantaisie des artistes ou aux caprices des modes, mais une œuvre d'édification fondée sur une tradition séculaire. Ainsi que la peinture monumentale, elle se trouvait, par sa nature même, liée à la pensée théologique. « Souvent, dit M. Kondakov, le sujet de la miniature fut indiqué à l'artiste par un

théologien; il arrive même que la miniature initiale n'est que l'illustration d'une maxime importante, choisie dans le corps du texte. » Aussi ce savant a-t-il pris l'initiative, dans sa belle et forte étude sur la miniature byzantine, de suivre la méthode des philologues, qui groupent les manuscrits, non d'après la date et le caractère de l'exécution, mais suivant l'ordre plus intime de la parenté.

A son exemple essayerons-nous, dans chacun des cadres de la littérature ecclésiastique, de déterminer le caractère et l'âge des divers types d'illustration.

De la Bible nous ne possédons aucune édition illustrée complète. Les livres qui ont particulièrement occupé les artistes sont le *Pentateuque* ou l'*Octateuque*, *Job*, les *Psaumes* et les *Prophètes*.



Fig. 120. — Genèse de Vienne : Jacob fait passer l'eau aux siens et lutte.
(Hartel-Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, pl. xxiii.)

Genèse de Vienne. — C'est un texte abrégé en vue de l'illustration, écrit peut-être au ve siècle. Le manuscrit est mutilé et ne compte plus que vingt-quatre feuillets in-folio, qui mènent du premier péché à la mort de Jacob. M. Wickhoff suppose que le manuscrit comptait plus de 64 feuillets, et comprenait l'hexateuque avec 510 images.

Les miniatures occupent le bas des pages. M. Ajnalov y distingue deux groupes. Les unes (Déluge, Alliance de Dieu avec Noé et la fin depuis Joseph reconnaissant ses frères) sont de petits tableaux rectangulaires avec des fonds, ciels clairs ou nuages, et quelquefois de la perspective. Ils sont copiés sur un manuscrit illustré dans le style de l'Iliade ou de Virgile : la Bible latine de Quedlinbourg du ive siècle et les mosaïques de Sainte-Marie Majeure indiquent l'existence d'une pareille bible illustrée. Les autres, le plus souvent sans cadre, se développent sur le fond pourpre du parchemin en une suite ininterrompue d'une page à l'autre, comme la chute ou l'expulsion du Paradis, ou bien sur une même page en deux registres, séparées par une mince bande horizontale. La composition même des scènes, la disposition des accessoires sur un seul côté et presque toujours, lorsque ce sont des montagnes, coupés au bord, prou-

vent clairement que l'on a utilisé un rouleau. Ainsi les différences d'exécution et de style qui portaient M. Wickhoff à distinguer la main de cinq artistes, deux miniaturistes et trois peintres de chevalet, doit tenir à la diversité des originaux.

En général, la miniature est l'illustration directe du texte, simple et un peu primitive au début jusqu'à la visite d'Isaac à Abimelec, plus pénétrante, plus inventive et plus dramatique dans la suite du rouleau. L'illustration d'emprunt est limitée à quelques tableaux antiques : Naissance des Géants pour le Déluge, scènes pastorales pour Jacob chez Laban ; une seule miniature, l'Alliance de Noé avec Dieu porte la marque du style monumental des églises chrétiennes. Bien plus, les auteurs de cette illustration, dans tous les détails de leur œuvre personnelle, se montrent pénétrés de la tradition hellénistique. Non seulement leur technique, mais le type des visages, les multiples scènes de genre, la structure et la polychromie des édifices, les jardins, les personnifications, en révèlent l'influence persistante.



Fig. 121. — Rouleau de Josué à la Vaticane : Josué poursuit les Gabaonites.
(Millet, *H.-É.*, C 448.)

BIBLE DE COTTON. — Ce manuscrit célèbre, en partie détruit en 1731 par l'incendie de la bibliothèque de sir Robert Cotton, comptait deux cent cinquante miniatures coupant le texte. Il n'en reste plus aujourd'hui au Musée Britannique que des fragments nombreux, mais en fort triste état. Ces fragments correspondent au livre entier de la Genèse. D'après M. Kondakov, elles ressemblent à celles de Vienne par leurs traits généraux, mais le fond est plus souvent en couleur, généralement bleu, et les détails de l'exécution (vêtements d'or du Christ, costumes de cérémonie des anges, plis petits et serrés des draperies) annoncent davantage la manière byzantine : c'est le VIe siècle qui, ici encore, a dû découper la trame d'un rouleau.

ROULEAU DE JOSUÉ. — De ces anciens documents la Vaticane nous conserve un exemple : sur une longueur de 10 mètres se déroulent les exploits de Josué. Il doit appartenir au Ve ou au VIe siècle : les légendes sont en grande partie postérieures aux images. Les compositions sont remarquables par l'animation, l'effet dramatique, la variété et l'habileté du groupement. Ces qualités, ainsi que les très nombreuses personnifications, le caractère souvent fantaisiste des architectures, le rapprochent de l'Iliade. C'est l'illustration d'une épopée guerrière bien plutôt qu'une copie des bas-reliefs historiques romains ; et sans doute une imitation des rouleaux luxueux de Constantin.

OCTATEUQUE. — Ce précieux document n'était sans doute que le fragment d'un octateuque. Nous possédons en effet quatre octateuques (deux au Vatican, un à Vatopédi, un à Smyrne, XIe-XIIe siècles), illustrés d'un très grand nombre de scènes, occupant la largeur du texte, où elles sont intercalées, en un ou deux registres, et visiblement découpées d'un rouleau, parfois avec une maladresse qui en trahit l'origine. Or, dans ces octateuques, l'illustration des exploits de Josué se rattache étroitement au rouleau de la Vaticane. M. Strzygowski a fait de ces cinq monuments une comparaison très serrée qui permet d'en saisir la parenté. Les quatre octateuques ne descendent pas en ligne directe du rouleau. Leur modèle représente déjà un remaniement byzantin de l'original probablement syro-égyptien mieux conservé, quoique avec certaines variantes, dans le Josué de la Vaticane. Le trait distinctif de ce remaniement est la suppression ou la déformation des figures allégoriques, la modification des attitudes (Josué priant s'incline davantage), en un mot l'affaiblissement de la tradition antique. Sans doute l'influence antique s'accuse dans l'ampleur de certaines compositions, dans les procédés tels que le fond vert, la bordure rouge, mais le style est celui du XIe et du XIIe siècle, et dans l'iconographie bien des modèles récents se sont fait place. C'est qu'en effet le copiste de l'Octateuque n'exhumait point, comme celui de Nicandre, un très vieil exemplaire qu'il respectait avec des scrupules d'antiquaire. Le type primitif d'un livre aussi populaire, ayant gardé à travers les siècles le contact des hommes, a vécu et s'est transformé. Toutefois, il a moins subi, que nous ne le verrons pour l'Évangile, l'action du temps, car nos quatre copies se ressemblent encore étroitement. Celle de Vatopédi est la plus fidèle ; celle de Smyrne la plus artistique.



FIG. 122. — Livre de Job au Sinaï : Job et sa femme.
(KONDAKOV, *H.-É.*, B 154)

LIVRE DE JOB. — Le livre de Job a été édité à part avec d'abondants commentaires marginaux, appelés catènes, dont les principaux sont ceux d'Olympiodore. Le texte est réduit à quelques lignes sur chaque page. L'illustration, au Sinaï (n° 3) et à Patmos, forme des rectangles réguliers au bas des pages; à Venise (n° 538), les compositions se multiplient, encadrant ou coupant le texte dans l'ordre le plus fantaisiste. Cet exemplaire est daté de l'année 905 et la souscription même en indique la nature : c'était un livre d'édification. Les deux autres, d'après l'analogie et le caractère de l'écriture, doivent l'avoir précédé de peu : la présence fréquente du Diable, comme dans le cycle allégorique du psautier Chludov

et du Physiologus, indiquent les années qui suivirent le triomphe des images. Toutefois, entre la rédaction du Sinaï et celle de Venise, la différence est très sensible. Au Sinaï, les fonds, le développement des architectures, l'abondance des scènes pastorales et des tableaux de genre, rappellent le Virgile ou l'Octateuque, tandis que l'art monumental du VIe siècle marque son influence, comme dans l'unique esquisse d'une rédaction copte du VIIe siècle conservée à Naples, par les portraits solennels de Job et de sa famille, assis et vêtus en princes. La rédaction de Venise, en revanche, n'a rien conservé de la tradition pittoresque antique. Sur un fond bleu uniforme, on a adapté des dessins de statues, athlètes assis ou orateurs, des groupes décoratifs de la peinture murale ou des motifs de l'iconographie courante. C'est une création byzantine du style monumental. Vers le même temps, ces deux manières si différentes se trouvent unies dans un même manuscrit, le Grégoire de Nazianze de la Bibliothèque Nationale : elles marquent la double contribution de deux époques et de deux traditions.

LE PSAUTIER. — Le Psautier est un livre liturgique qui comprend, outre les psaumes mêmes, les *Odes*, prières extraites des deux Testaments. L'illustration s'ordonne suivant deux types, bien distincts par la conception et le style comme par la disposition : le psautier à frontispice et le psautier à illustration marginale. M. Tikkanen nomme le premier groupe « aristocratique », le second « monastique et théologique ». On les désigne aussi par leurs principaux représentants : le Psautier de Paris et le Psautier Chludov.

Le frontispice du Psautier « aristocratique » procède du même développement que celui du Dioscoride. Un petit exemplaire de l'Ambrosienne (n° 54), d'un style excellent, et sans doute un des plus anciens, conserve la disposition primitive : David enfant assis sur un rocher, jouant de la harpe auprès d'une figure allégorique, qui d'un mouvement gracieux s'approche de son oreille pour lui souffler l'inspiration, et, sur un autre feuillet, une adaptation byzantine de cette image antique : David âgé et roi écrit sur un rouleau et la figure se penche très fortement vers lui. Puis, comme dans le Dioscoride, à cette double image de l'auteur concevant et composant son œuvre s'est ajoutée une illustration d'emprunt. Mais d'abord l'image même s'est dédoublée. Le roi David reçoit comme Moïse son rouleau de la main de Dieu, ou bien écoute, debout en une attitude princière, la double inspiration de la Vérité et de la Prophétie. Puis à ces images, qui parfois s'excluent l'une l'autre, se joignent un ou plusieurs épisodes de la vie de l'auteur.

Un premier terme de cet ample développement, dont on retrouve les traces plutôt que les chaînons eux-mêmes, est marqué par le célèbre Psautier de Paris, du Xe siècle, et par une modeste et minus-



FIG. 125. — PSAUTIER DE PARIS : DAVID JOUANT DE LA HARPE
(OMONT, *Fac-similés*, pl. I.)



Fig. 124. — PSAUTIER DE PARIS : PRIÈRE D'ISAÏE
(Omont, *Fac-similés*, pl. XIII.)

cule réplique de la fin du XIe siècle, conservée à Vatopédi (n° 609).

Le frontispice du Psautier de Paris est remanié et mutilé. Six de ses feuillets forment un cahier artificiel, le septième est collé au premier cahier du texte. Il a perdu, avec une de ses miniatures, le titre et les nombreux prologues qui ne manquent jamais dans les psautiers à catènes. La réplique de Vatopédi conserve tout cet ensemble; malheureusement les miniatures sont en partie repeintes et l'une d'elles a été récemment dérobée.

Les quatre premières miniatures, David jouant de la harpe, tuant le lion, oint par Samuel, et combattant Goliath, sont communes aux deux manuscrits; après le combat, celui de Vatopédi en figure l'épilogue sur deux feuillets : le vainqueur coupe la tête au géant et l'apporte sur une pique, tandis que celui de Paris, négligeant ces épisodes sanglants, préfère montrer son retour triomphal au milieu des danses. Puis vient, dans les deux manuscrits, son exaltation sur le pavois et enfin son portrait d'auteur, à Paris inspiré par la Vérité et la Prophétie, à Vatopédi écrivant sur son trône sans allégorie. Cette seconde image, le noyau même du groupe, devait le compléter à Paris.

Après le frontispice, les psautiers de ce type contiennent encore deux groupes de miniatures : d'abord au psaume 50, celui de la pénitence, David devant Nathan; au psaume 77, dont la seconde partie est comme un résumé du Pentateuque, Moïse recevant les tables, descendant du Sinaï ou donnant la loi; au psaume supplémentaire, le combat contre Goliath, qui alors manque au frontispice général; puis les odes ont chacune leur frontispice particulier. Le manuscrit de Paris en compte six; mais à la fin du XIe siècle, le très fin psautier du Pantocrator, n° 49, au mont Athos, complète la série. Comme d'autre part ce manuscrit abrège et modifie le frontispice général en y plaçant des images de saints, la Nativité de David, copiée sur celle de la Vierge et en illustrant par un simple portrait du Christ le résumé du Pentateuque, on peut y voir le terme dernier de cette longue marche, dont les idées théologiques et l'importance croissante de l'iconographie de la Vierge ont changé la direction.

Les trois Psautiers de Paris, de Vatopédi et du Pantocrator sont les seuls exemples d'illustration, sinon complète, au moins fort étendue. Les autres, très nombreux d'ailleurs, n'ont retenu qu'une partie de cet ensemble.

Le caractère antique de cette illustration, surtout dans le Psautier de Paris, a depuis longtemps retenu l'attention des archéologues. David écoute la mélodie au milieu d'un vrai paysage pastoral, tandis qu'il tue le lion dans une nature sauvage. Les fonds estompés, les tons roses ou bleus du ciel, les architectures solennelles, les allégories, les nimbes de couleur, le coloris brun des carnations, tout révèle l'imitation des anciens

modèles. Mais M. Kondakov y a justement aussi relevé des éléments byzantins : carnations vertes et nimbe d'or de David et des prophètes, vertus chrétiennes seules nimbées; on peut ajouter que David sur le pavois, ou bien entre la Vérité et la Prophétie, se détache sur un fond d'or avec la stature et la solennité de l'art monumental.

Mais, si bien des traits du Psautier de Paris trahissent un remaniement byzantin, le caractère alexandrin non seulement du style, mais du plan même de l'illustration, indique un prototype contemporain du Dioscoride. Les psaumes ont tenu une place éminente dans la liturgie primitive, dans la pensée des Pères du IVe siècle. Une étoffe copte figure Pierre recevant le psautier des mains du Christ. Ce livre de choix, ainsi transmis par le Christ avec l'Évangile, dut recevoir de bonne heure une illustration spéciale, poétique comme le texte.

Le grand psautier de la Marcienne, après le portrait solennel de Basile II, présente un frontispice à six compartiments, comme le troisième livre des Géorgiques. La vie de l'auteur, y compris son repentir, s'y trouve beaucoup plus simplement retracée qu'à Paris, sans allégories et suivant un ordre plus conforme au récit biblique. Elle est sans doute empruntée à un cycle étendu illustrant le premier livre de Samuel, et que nous retrouvons, mais amplifié sous l'influence de l'iconographie de la Vierge, dans un coffret du Musée Kircher, sculpté sans doute pour un roi de Géorgie. A ce cycle les miniaturistes du Psautier de Paris et de son groupe ont fait aussi maint emprunt.

Le Psautier à illustration marginale a joui d'une aussi grande popularité et d'une plus longue fortune que le Psautier à frontispice. Ses plus vieux exemplaires : le Psautier « Chludov » apporté en 1847 du Mont-Athos à Moscou, où il est encore conservé dans le monastère de Saint-Nicolas, celui du Pantocrator (n° 61) resté au Mont-Athos, auxquels on ne peut joindre que pour mémoire celui de Paris (n° 20) effacé et très mutilé, furent écrits en onciale à la fin du IXe ou au commencement du Xe siècle. Un second groupe (Brit. Mus. add. 19352, écrit en 1066 au Stoudion; Barberini III, 91; bibliothèque Hamilton, au Cabinet des Estampes de Berlin) appartient aux XIe et XIIe siècles; enfin une copie slavone, exécutée à Kiev en 1397, suivant une rédaction un peu différente, a servi de prototype à toute une série d'éditions russes, dont la dernière a été imprimée à la fin du XVIIe siècle.

L'exemplaire de Moscou, le plus complet (plus de 200 numéros), est en partie repeint. Celui du Pantocrator ne compte plus que 98 miniatures (trois furent emportées à Pétersbourg par l'évêque Porphyre); mais elles ont mieux conservé, avec leur fraîcheur première, la liberté et la verve de l'original. Ces petites vignettes marginales, sans fond, ni sol, vivement exécutées, d'un pinceau aisé et libre, avec des couleurs très simples, sont

en effet charmantes de naïveté et remarquables par la recherche de l'expression, parfois comique. Les architectures et les paysages n'y sont figurés que par une sorte de symbolisme archaïque. Peu d'emprunts à l'art antique et à l'ancien art chrétien. C'est la création originale d'un art assoupli par l'étude des modèles alexandrins, par l'observation de la vie familière, et qui semble s'acheminer à regret vers la solennité byzantine. Cette solennité finit par gagner les copies du XIe siècle.

Cette illustration est composée d'éléments assez divers. Les événements, bienfaits de Dieu, David gardant les troupeaux, oint par Samuel, poursuivi par Absalon, contraint par Nathan à la pénitence, n'y figurent qu'avec discrétion. Des images poétiques y sont traduites, parfois, avec un réalisme déconcertant. Les anges et les démons occupent une large place, qui s'étendra encore au XIe siècle. Toute allusion à Dieu amène un médaillon du Christ; à la prédication, la figure des apôtres; à la piété ou à la sainteté, surtout après le XIe siècle, celle des évêques ou des martyrs; à la souffrance, le supplice d'un saint. Les personnages sacrés symbolisent aussi des souvenirs bibliques : la Vierge, Sion; le Christ, le rocher de Moïse. Mais les sujets que les allusions appellent le plus souvent sont les scènes des deux Testaments, surtout du nouveau : enfance du Christ, miracles et passion.



FIG. 125. — Psautier du Pantocrator : Moïse fait jaillir l'eau et le miel.

(MILLET, *H.-É.*, C 96.)

Ainsi ces vignettes, avec leurs longues légendes, encadrent le texte en manière de « catène ». S'inspirent-elles des catènes écrites, compilées peut-être pour la première fois par Photius? Les artistes n'avaient aucun besoin de leçons pédantes. Ces allusions leur étaient assez familières. Ils les saisissaient chaque jour, au cours de l'office divin, dans les lectures, dans les chants et jusque dans les prières, car le psautier a nourri de ses images tout le corps de la liturgie byzantine : la pratique de la piété suffisait à les éclairer.

A quand remonte la première rédaction? Nos exemplaires sont postérieurs aux Iconoclastes, puisqu'ils figurent le pseudo-synode de 815 pour représenter le « conseil de la vanité » ou la « réunion des méchants ». Il est même possible, comme le remarque M. Strzygowski, que les allusions aux Ariens, à Simon le Magicien, soient un reflet des polémiques du temps. Enfin le caractère de l'œuvre, son inspiration théologique, l'idée du Christ

dominant tout, marquent l'influence du second concile de Nicée, qui soumit étroitement l'art au dogme.

Toutefois on peut se demander, comme pour le Physiologus, si tous ces éléments ne se sont pas alors groupés autour d'un noyau antérieur. L'indépendance très nette des trois manuscrits du IXe siècle peut le faire supposer. C'est ainsi qu'au psaume 33, dont au IVe siècle déjà les Constitutions apostoliques accompagnent la communion, celui du Pantocrator place la Communion des apôtres, tandis que le Chludov conserve la Multiplication des pains, symbole primitif de l'Eucharistie, mais sans en garder la disposition symétrique, qui conduit au thème de la Communion. L'un a pris au prototype le sujet, l'autre l'ordonnance.

Il y a mieux : d'une rédaction à l'autre, on peut saisir comme une loi d'évolution. Au psaume 76,17 : « Les eaux l'ont vu et ont eu peur », le Pantocrator figure deux divinités versant leur urne, le Chludov et les autres, le Baptême; pour le psaume 109,4 : « Tu es prêtre suivant l'ordre de Melchisédech », où le Pantocrator montre Melchisédech offrant au Christ le pain et l'aiguière sur un plateau, le Chludov introduit la Communion des apôtres; au psaume 71,6 : « Il descendra comme la rosée sur la toison » le Pantocrator montre Gédéon implorant le miracle mentionné dans ce passage, et la colombe descendant vers le buste de la Vierge qu'il préfigure; les autres manuscrits (Chludov est muet) placent l'Annonciation. Ainsi l'illustration directe, concrète ou abstraite, du texte cède à l'image iconographique. Cette évolution trahit l'influence croissante de la liturgie, mais elle indique aussi que le noyau primitif, de plus en plus réduit et resserré par le cycle des symboles, était une plus large illustration directe et qu'il a pu se former sous une autre influence, en un temps plus proche des traités ou des poèmes didactiques, tels que le Nicandre, dont notre psautier reproduit sensiblement la disposition.

PROPHÈTES. — L'édition illustrée des Prophètes, de même que le livre de Job et le Psautier de Paris, est encadré d'abondants commentaires. On n'en connaît qu'un exemplaire fort beau et qui doit être un original; il est partagé entre deux bibliothèques, les grands à Florence, les petits à Turin. Des quatre grands prophètes, Jérémie est seul figuré en pied; les médaillons des douze petits se groupent en deux pages. C'est le style expressif de Daphni, mais plus simple, plus proche de l'antique (X^e-XIe siècle).

EXTRAITS BIBLIQUES. — Ces éditions diverses, Job, Psautier et Prophètes étaient destinées à l'édification, l'étude ou l'usage liturgique, et leur objet même distingue leur illustration de celle de l'Octateuque. Toutefois elles donnent à penser que l'illustration historique ne se bornait point à l'Octateuque et s'étendait aux livres suivants. Mais de l'ensemble de la Bible nous ne possédons que des extraits, illustrés aussi en frontispice.

C'est un beau manuscrit du Vatican (Christine, n° 1) composé pour un monastère, car l'higoumène sur un des feuillets du frontispice implore saint Nicolas. Mais c'est à la mère de Dieu que le donateur présente le volume, à elle qu'il est consacré, et son image, avec les quatre prophètes qui ont annoncé sa virginité féconde, embellit la table des matières. A la place de la princesse Julienne, elle couvre le livre de sa majesté, tandis que la Croix brille sur le fond bleu du portique, où Dioscoride expérimentait la mandragore. Les douze miniatures complètent ces premières images, à titre de supplément au sommaire versifié. Les cinq premières concernent Moïse. C'est ensuite un conseil des Juges, le sacre de David, le couronnement de Salomon, l'ascension d'Élie, les exploits de Judith, les Macchabées devant Antiochus, Job couvert de lèpre. Puis David assis annonce le Psautier qui fait suite aux extraits. Le développement des architectures, l'abondance des allégories, la magnificence de la composition rattachent tout cet ensemble au Psautier de Paris. Les deux œuvres procèdent du même esprit, s'inspirent des mêmes modèles : tableaux antiques, icones sacrées, mosaïques des palais et des églises; elles puisent aux mêmes sources, celles de l'art monumental.

Ainsi l'illustration historique des livres bibliques, qui font suite à l'Octateuque nous échappe; nous en retrouverons pourtant les traces dans les écrits des Pères, les Homélies de Grégoire de Nazianze ou les Parallèles.

Les évangiles. — De même dans le Nouveau Testament il semble que l'Évangile seul ait inspiré les miniaturistes. Ils ont conçu deux types bien distincts, tantôt condensant l'illustration dans le frontispice, tantôt la développant à travers le texte. Les deux types remontent à la première époque, qui nous a légué plusieurs manuscrits; mais aucun n'est tout à fait intact.

Évangiles syriaques. — L'évangile syriaque de la Laurentienne, illustré en 586 en Mésopotamie par le moine Rabula, probablement d'après un original grec, nous fournit un exemple assez complet des frontispices de cette époque. Les miniatures occupent quatorze feuillets. L'ordre est celui de l'écriture syriaque; il faut donc les examiner de droite à gauche, comme si l'on commençait par la fin du manuscrit. Le premier et le dernier sont collés sur onglets et dépareillés. Les autres sont au complet et dans l'ordre. En transposant le premier feuillet entre le 13e et le 14e, on obtient une suite normale.

Eusèbe de Césarée et Ammonius d'Alexandrie, debout entre trois colonnes, sous un cône cintré, précèdent, avant deux pages d'ornement géométrique, et annoncent leur œuvre, les canons. Puis les canons se développent dans un décor architectural emprunté à la peinture murale, mais, sauf une exception, sans perspective. Ce sont des colonnes plus

ou moins nombreuses supportant des arcades ou des frontons. Ces formes sont antiques; toutefois M. Ajnalov y a justement distingué des éléments nouveaux : chapiteaux à figures, pilastres ornés de dessins géométriques, ciboires coniques, croix sur le sommet ou dans un cercle, enfin ornements d'un caractère copte bien tranché. Ces architectures enferment entre leurs colonnes le texte des canons, tandis qu'à l'extérieur, dans les marges, se développe une riche décoration d'un double caractère : fleurs et oiseaux au-dessus des arcades; scènes ou personnages bibliques auprès de la courbe; plus bas, aux côtés des colonnes, des scènes évangéliques; enfin, près des bases, des plantes et des animaux. Ce mélange de texte et de figures rappelle avec une disposition différente le Calendrier de 354. Les deux Testaments se déroulent, suivant l'ordre chronologique, d'un mouvement parallèle, mais sans relation précise de concordance. Au point où finit l'ancien, les quatre évangélistes prennent place au milieu des arcades, auprès des colonnes doubles du Canon, interrompant sur deux pages voisines le cycle évangélique. Puis à ces vignettes tracées sur le fond du parchemin, sans cadre, d'une composition très simplifiée, adaptée à leur fonction décorative, font suite de grandes scènes encadrées, à la façon des mosaïques, de motifs géométriques et se détachant sur un fond de paysage antique : ce sont la Crucifixion, la Résurrection, l'Ascension, et, si notre transposition est exacte, l'Élection de Matthias. Le cycle se terminait par la Pentecôte, au verso du dernier feuillet; mais il était interrompu par deux pages que l'on avait réservées à dessein pour pouvoir présenter l'une près de l'autre, dans le livre ouvert, les deux figures qui sont l'âme de tout ce frontispice, la Vierge debout tenant l'Enfant et le Christ assis entre deux évêques et deux moines. Les emprunts à l'art monumental se manifestent non seulement dans cette image du Christ pareille à celle des absides, mais dans la composition même des grandes scènes, que leur parenté avec les ampoules de Monza désigne comme des copies de mosaïques palestiniennes.

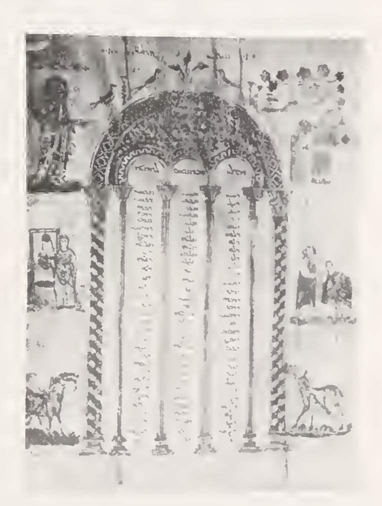


Fig. 126. — Évangile de Rabula : Jonas, Samaritaine, femme courbée.
(Venturi, *It.-É.*, C 1391.)

Ce manuscrit célèbre n'est pas isolé. A Paris (n° 33, provenant de Mardin, VIe siècle) les figures peu nombreuses et trop grandes, s'adaptent sans goût à des architectures plus simples. A Etschmiadzin, au contraire, dans une copie arménienne de 989, le riche ornement des arcades, ciboire

conique, fleurs, plantes et oiseaux au-dessus des arcs, croix dans des cercles, encadre soit le texte des canons, soit des personnages, Christ et

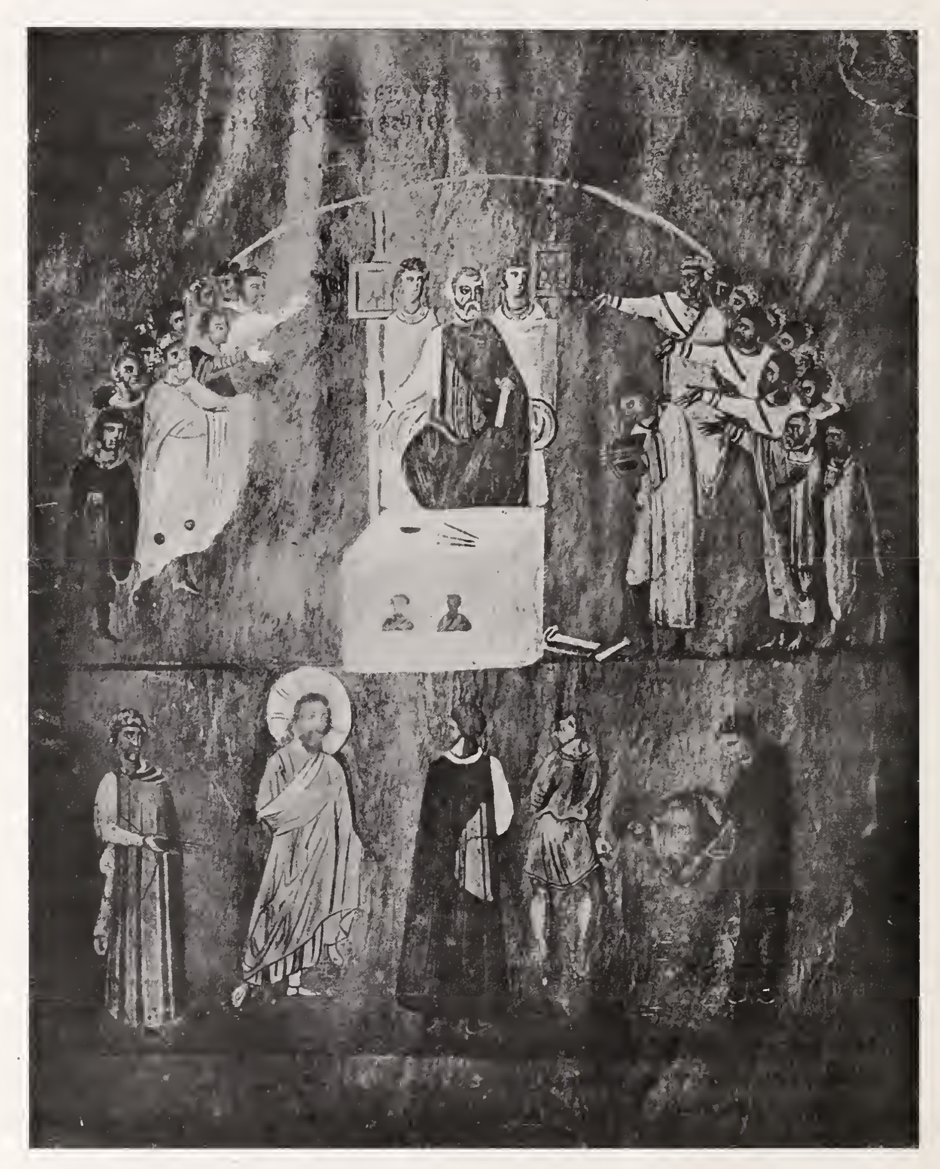


FIG. 127. — ÉVANGILE DE ROSSANO : PILATE DONNE A CHOISIR ENTRE LE CHRIST ET BARRABAS. (HASELOFF, *Codex Purpureus Rossanensis*, pl. XII.)

apôtres. Les compositions, dont quelques-unes subsistent sur les feuillets originaux, représentent non seulement des images d'apparat, Vierge assise, orante, avec l'Enfant, mais le début du cycle évangélique et l'une des scènes bibliques qui manquent en marge des Canons. Sauf le Baptême, elles s'ordonnent avec la symétrie et suivant les proportions de l'art

monumental : dans l'Adoration, les mages et l'ange groupés aux côtés de la mère de Dieu, assise de face avec le médaillon du Christ entre les mains, devant des architectures de fantaisie, paraissent copiés sur la façade de Bethléem. D'autres traits, tels que l'escalier devant l'autel où Abraham va sacrifier, relèvent aussi de l'iconographie palestinienne.

ÉVANGILES GRECS : LES CANONS. — Ces élégantes et riches arcades encadrent aussi les canons de plusieurs manuscrits grecs (Paris. Gr. 70; Marc. I. 8; Berol. Hamilt. 246, IXe ou Xe siècle). Les figures, absentes des marges, remplacent parfois la croix dans les tympans. Puis, au XIe siècle, cette large décoration change d'aspect; elle se modèle sur les têtes de chapitre, et la courbe des arcades se noie dans un champ rectangulaire de rinceaux, de rosaces et de fleurons ou d'ornements géométriques. La Marcienne (n° 540) possède un des plus beaux exemples de ce nouveau type : des animaux, dont l'éléphant, le chameau et le sphinx, portent les colonnes, et, au-dessus des chapiteaux, les figures des douze mois soutiennent l'architrave, qui ne manque jamais à un tel encadrement

ÉVANGILE DE ROSSANO. — Le plus considérable par son illustration des évangéliaires grecs de la première époque est le célèbre manuscrit sur parchemin pourpré découvert par MM. Gebhardt et Harnack en 1879 dans la cathédrale de Rossano. Il est malheureusement incomplet, il a perdu la fin de l'évangile de Marc, ceux de Luc et Jean et une partie de son frontispice.

L'illustration formait des cahiers distincts du texte. Chaque évangile était précédé d'une table et d'un portrait de l'auteur. Marc subsiste. Au début l'ensemble très étendu qui composait le frontispice est non seulement mutilé, mais remanié. Les canons, annoncés par un titre très riche enfermé dans un médaillon, que décorent les bustes des quatre évangélistes, ont disparu, ainsi que le portrait de Mathieu. Peut-être le cycle évangélique commençait-il, comme à Florence, en marge des canons.

Il se continue, très mutilé, par douze compositions à pleine page, dont l'ordre primitif peut être rétabli avec certitude. Ce sont des miracles, des paraboles et des épisodes de la Passion qui se déroulent dans l'ordre du récit évangélique. Les fidèles, que l'ordonnance dogmatique des peintures d'église a habitués, aussitôt après l'Entrée fleurie de Jésus dans la cité meurtrière, aux graves émotions de l'œuvre rédemptrice, éprouvent une surprise heureuse à voir encore les marchands chassés du temple, à écouter, les yeux fixés sur une image gracieuse, la parabole des Vierges. Mais à peine l'artiste a-t-il figuré la Cène que le théologien saisit sa main et transpose cet épisode simple et touchant dans la majesté de la cérémonie liturgique idéalisée, la Communion des Apôtres. Après la grâce de Barrabas, le cycle interrompu devait se continuer, car le cahier est incomplet.

Jésus devait gravir le Calvaire et achever sa mission ainsi que dans l'évangile de Florence.

Le portrait de Marc, assis devant des architectures fantaisistes, auprès d'une figure allégorique nimbée qui lui dicte son œuvre, le doigt posé sur son rouleau, imite, ainsi que le David des Psautiers, la manière antique de Dioscoride, d'Aratus ou des poètes inspirés par la muse. Quant aux scènes, elles ont un caractère monumental encore plus fortement accusé que dans les évangiles syriaques. Les deux Jugements de Pilate devaient décorer un tympan, la Communion des apôtres, les Vierges sages et folles, symbole du Jugement dernier, un hémicycle d'abside. Les autres compositions, avec leurs personnages au même niveau, sur une mince ligne de sol, rehaussée de petites collines, mais sans paysage, paraissent descendues des parois d'une grande nef. Les prophètes, qui les accompagnent toutes, pour marquer, ainsi qu'à Florence, la concordance des deux Testaments, alignés au-dessous au nombre de quatre, à moitié cachés par le rouleau, comme par la barrière d'une tribune, et dont le buste se dégage avec un grand geste oratoire, semblent découpés d'une longue frise, pareille à celle de Bethléem ou de Saint-Paul-hors-les-murs (fig. 154).

Dans leur ensemble ces compositions annoncent l'iconographie de la seconde époque byzantine, ce qui a décidé M. Haseloff à leur attribuer une date plus avancée que ne l'indique l'écriture, entre le VIe et le VIIe siècle. D'autre part, M. Ajnalov a mis en relief les traits qui leur sont communs avec l'évangile de Florence et les rattachent à l'art syrien.

FRONTISPICES DE LA SECONDE ÉPOQUE. — Les deux éléments que nous avons relevés, avec l'encadrement des canons, dans les évangéliaires syriaques et grecs du VIe siècle : portraits des évangélistes et compositions monumentales, caractérisent aussi les innombrables frontispices de la seconde période, qui accompagnent le texte évangélique, qu'il soit simplement transcrit ou bien découpé et arrangé pour les lectures liturgiques (péricopes). Le plus souvent les évangélistes sont seuls. Les plus anciens (Sinaïticus 204 et Skite de Saint-André, au mont Athos, n° 5), aux IXe et Xe siècles, les accompagnent encore d'autres portraits, Christ, Vierge et, au Sinaï, saint Pierre ascète (fig. 150 et suiv.). Tous ces personnages sont debout, dans une pose sculpturale, ainsi qu'Eusèbe, Ammonius et deux des évangélistes du Rabula. Mais la vieille tradition du Dioscoride et du Rossanensis a repris le dessus aux âges suivants et fixé le type, pour ainsi dire canonique, que l'on retrouve aux pendentifs des églises. Toujours l'évangéliste est assis devant son pupitre, écrivant, et souvent avec des architectures fantaisistes à l'arrière-plan. Mais des anciennes allégories il ne reste qu'un vestige, la main divine illuminant saint Jean, qui parfois debout tourne la tête vers elle, tandis que son disciple Prochoros trace sur le rouleau les paroles inspirées.

La tradition des compositions solennelles ne s'est point perdue. Un manuscrit de la Vaticane (Urbin. 2), de l'année 1128, montre le Christ sur son trône couronnant l'empereur Jean Comnène et son fils Alexis. A la Marcienne (n° 540, fin XIe siècle), le Christ debout sur un escabeau bénit les quatre apôtres inclinés, et sur un autre feuillet Emmanuel, assis dans une gloire entre les quatre symboles, proclame sa toute-puissance aux yeux d'Isaïe et d'Ezéchiel, qui en montrent le témoignage écrit sur leur rouleau. Il est probable que ces compositions tenaient une large place dans les évangéliaires princiers exécutés avec le luxe du Grégoire de Nazianze de la Nationale.

A quelle catégorie faut-il rattacher les fragments conservés à Saint-Pétersbourg, n° 21? Les miniatures couvrent la page entière, même les marges; mais elles diffèrent des anciennes par les bordures de guirlandes et d'autres ornements qui sont de règle depuis le IXe siècle. Outre trois évangélistes, elles figurent diverses scènes, miracles, épisodes de la passion et de la résurrection, illustrant les péricopes d'un évangéliaire postérieur, où elles sont insérées. M. Kondakov en a marqué le caractère monumental; il y a reconnu aussi le mélange d'une double tradition : les Noces de Cana et la Cène conservent les traits simples et la composition libre de la première époque, tandis que la Descente aux Limbes paraît empruntée aux mosaïques du XIe siècle. L'écriture indiquerait le VIIe ou le VIIIe siècle d'après M. Kondakov, le Xe ou le XIe d'après M. Pokrovski. C'est sans doute un évangéliaire en onciale archaïsante, la copie d'un original ancien, influencée par l'iconographie nouvelle.



FIG. 128. — Évangile d'Iviron, n° 1 : Baptême du Christ.
(MILLET, *H.-É.*, B 61.)

Les manuscrits qui ont conservé les frontispices étendus sont justement les évangiles liturgiques; mais ils en ont modifié le caractère. Comme sur les murs de l'église, le choix des sujets est déterminé par des raisons théologiques, ce sont des fêtes. De plus la disposition même du texte a fait disperser l'illustration. Le plus bel exemple de ce type nouveau est au couvent d'Iviron (n° 1), en onciale du XIe siècle, avec les Limbes, la Nativité, le Baptême, la Transfiguration, la Présentation du Christ, enfin la Mort de la Vierge. Cette illustration dogmatique, liée à l'usage liturgique plutôt qu'au texte même, s'adapte ensuite à l'édition normale du récit évangélique et produit le type courant du XIe et du XIIe siècle, où chaque évangile débute avec l'image d'une fête. Cette fête est désignée soit par le

premier épisode : Nativité du Christ pour Mathieu, Baptême pour Marc, Annonciation ou Nativité du Prodrome pour Luc, soit par une pensée dogmatique : Descente aux Limbes, symbole de la Résurrection, pour Jean. Elle s'ajoute au portrait de l'évangéliste pour décorer le frontispice et la vignette en tête du chapitre. De là bien des combinaisons, suivant qu'elle occupe la vignette même, ou bien, dans le frontispice, une arcade au-dessus de l'évangéliste, ou bien le frontispice tout entier.

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE. — Les figures nombreuses insérées dans le texte à la manière des poèmes et des bibles caractérisent un autre type. La première période ne nous en a laissé qu'un fragment, c'est l'évangéliaire de Sinope en onciales d'or sur parchemin pourpré, récemment acquis pour la Bibliothèque Nationale. Cinq scènes, dont une



Fig. 129. — Évangile de Sinope (Bibl. Nat.) : Multiplication des Pains.
(Omont, *Fac-similés*, pl. A.)

presque détruite, Hérodiade et la décollation de saint Jean-Baptiste, les deux Multiplications des pains, les deux Aveugles de Jéricho et le Figuier desséché, décorent les marges inférieures de l'évangile selon saint Mathieu. C'est peu pour 43 feuillets, le tiers qui nous reste de cet évangile; mais il est probable que les feuillets manquant dans les intervalles ont été enlevés pour dérober les miniatures. Le style est le même qu'à Rossano. On y voit aussi, mais sur les côtés de la scène, les prophètes couverts par leur rouleau, comme par l'appui d'une tribune. Toutefois le principe de l'illustration est bien différent et en fait le lointain ancêtre des manuscrits du XIIe siècle, illustrés à la manière de l'Octateuque.

De ce groupe, le représentant le plus caractéristique est le Parisinus 74. Ce manuscrit a été illustré pour un monastère : l'higoumène, à la fin de chaque livre, est figuré sous des arcades auprès de l'évangéliste, qui lui offre le volume, implore Dieu pour lui ou lui remet le bâton du commandement. Mais une dédicace à l'empereur indique que ce manuscrit a été copié sur un original de la cour, dans un couvent de Constanti-

nople placé sous le vocable du Prodrome, sans doute le Stoudion.

Cet original a mieux imprimé sa marque dans une réplique bulgare du XIVe ou du XVe siècle, conservée à Élisabethgrad. Là, en effet, c'est à un empereur que Mathieu remet l'Évangile, et l'image garde sa place au début, sous la vignette initiale. M. Pokrovski, qui a comparé de très près les deux manuscrits, constate souvent d'une part, dans le Parisinus, des détails mal compris qui trahissent le copiste, et de l'autre, dans l'Évangile bulgare, plus de sobriété dans le choix des scènes, souvent plus d'exactitude dans l'interprétation du texte, autant de mérites qu'on ne peut attribuer qu'à un modèle meilleur.

Les scènes d'apparat devaient occuper dans le principe un des feuillets du frontispice, tandis que d'autres feuillets présentaient les figures groupées, dans les vignettes de la copie, autour du médaillon de l'évangéliste : Ancien des Jours, Christ, Emmanuel, Chérubins, Patriarches, Isaïe, Zaccharie, Prodrome, autant de souvenirs apocalyptiques ou de symboles eucharistiques, empruntés aux absides des églises.

L'illustration est extrêmement abondante, elle compte près de 300 sujets mêlés au texte, sur toute sa largeur, sans cadre ni fond; elle le serre de très près, multipliant les épisodes, traduisant en scènes réalistes les paraboles, même les métaphores. Une critique attentive pourrait discerner dans cette multiplicité l'apport des siècles; mais un des traits les plus frappants est la parenté des compositions qui traduisent un épisode ou une même pensée dans des évangiles différents. Ces compositions sont souvent la variante d'un type unique, et le rapprochement des variantes montre que l'original ainsi multiplié était un rouleau : le repas chez Simon, par exemple, symétrique avec deux lits, deux femmes et deux groupes d'accessoires aux extrémités, est diversement coupé et par là change d'aspect. Or, une des premières répliques de cet original est précisément l'évangile de Sinope que le hasard vient de réunir à sa lointaine descendance. Non seulement la disposition des miniatures sur la largeur du texte, sans cadre ni fond, mais le caractère même des compositions, bien qu'elles soient plus développpées au XIIe siècle, révèle une parenté assez proche. Déjà l'évangile de Sinope, on peut s'en rendre compte dans la Multiplication des pains, s'offre à nous avec cette symétrie boiteuse, qui caractéristique les copies de rouleaux : les arbres ou édicules bordent la scène, le plus souvent à l'une seule de ses extrémités, et quelquefois la coupent au milieu en deux épisodes.

Au même type appartient le manuscrit géorgien du monastère de Guélat qui, d'après M. Pokrovski, dériverait d'un original plus ancien que celui du Parisinus : ses miniatures sont moins nombreuses (246); il fatigue moins par la monotonie des répétitions et la futilité des accessoires; il s'étend plus volontiers sur les miracles que sur les paraboles.

Enfin le manuscrit de la Laurentienne (VI, 23) exagère la représentation littérale ; son iconographie encore très abondante (288 min.), composée de figures parfois fort petites, ne le rattache au Parisinus que par une parenté plus lâche.

Cette diversité, qui contraste avec l'étroite ressemblance des quatre exemplaires de l'Octateuque, indique une fréquence plus grande des copies, une vie plus intense du type. Il était naturel que l'action du temps transformât plus profondément l'Évangile, effaçât les traits antiques, les allégories conservées par l'Octateuque comme une marque originelle ; cette marque originelle, le Parisinus la déforme, faute de la comprendre, l'évangile bulgare la supprime.

Une autre illustration historique plus sobre, s'encadre en des tableaux occupant la moitié de la page. Le plus bel exemplaire de ce modèle, apparenté au Virgile, se trouve au couvent des Ibériens, au Mont-Athos (n° 5) : l'exécution en est très fine ; à la fin, sur une double page, la Vierge, d'un mouvement plein de réserve et de grâce conduit par la main le donateur vers le Christ, sollicité en même temps par Jean Chrysostome. Toutes ces miniatures d'un caractère monumental sont liées à la renaissance de la décoration didactique et pittoresque des églises, qui se marque au XIIe siècle et atteint son plein développement dans les fresques mistriotes et athonites.



Fig. 150. — Évangile d'Iviron n° 5 : la Vierge présente au Christ le donateur.
(Millet, *H.-É.*, B 69).

L'illustration marginale n'a laissé que des monuments insignifiants (Paris, 115, XIe siècle).

Ménologes. — Les calendriers liturgiques sont d'un usage ancien, mais avant le Xe siècle ils avaient un caractère local : ils étaient rédigés pour une église ou pour un monastère. Sous Constantin Porphyrogénète, Siméon Métaphraste compila les Vies des saints et, plus tard, sous Basile II, on rédigea un recueil abrégé, dont le célèbre manuscrit du Vatican n'est pourtant pas probablement la première édition. De ce grand effort de compilation sont donc sortis deux ordres de recueils : les ménologes ou ménées-lectionnaires, recueils de biographies étendues, et les

synaxaires, courtes notices tirées des ménées liturgiques, les unes et les autres classées dans l'ordre du calendrier.

Le Ménologe de Basile II est en réalité un synaxaire en deux volumes in-folio. Chaque page contient l'indication de la fête, une miniature encadrée, puis le bref résumé des événements ou de la vie du saint commémorés. Plusieurs commémoraisons, célébrées le même jour, ont chacune leur image et leur histoire sur une page différente. C'est tantôt le saint orant, tantôt sa mort, tantôt un événement ou une fête. Le premier semestre seul, septembre-février, est illustré. Il compte 430 pages.

M. Gédéon a signalé dans le texte des contradictions et des doubles emplois qui trahissent une compilation sans critique et l'œuvre de plusieurs mains. L'illustration est l'œuvre commune de sept artistes qui ont signé en marge : c'est aussi une compilation.



Fig. 151. — Ménologe de Basile II : Mission des Apôtres.
(Schlumberger, *II.-É.*, C 452.)

MM. Bayet et Kondakov y ont noté maintes réminiscences de l'art antique : sarcophages à bas-reliefs, cariatides, idoles nues, tuniques avec bulles et clavi; ou de l'art chrétien primitif : Josué devant l'archange Michel est copié sur le rouleau de la Vaticane; dans la Fuite en Égypte, une femme couronnée, vêtue d'une tunique sans manches, un rouleau à la main, personnifie la province ou la ville qui va recevoir l'enfant. Le trait le plus caractéristique est la parenté des fonds architecturaux, devant lesquels se dressent les figures de saints, avec ceux de Salonique, de Ravenne, de Bethléem, de Sainte-Sophie. Ce sont des arcades tantôt triples, plus larges et quelquefois plus hautes au milieu, et parfois remplacées par un fronton dressé sans entablement sur les colonnes, tantôt doubles, ou même simples, entre des murs latéraux. De petites maisons ou des baldaquins les surmontent par endroits; des objets du culte, croix, encensoirs, couronnes suspendues, chandeliers, flabellums rompent la régularité des lignes ou la monotonie des fonds.

Toutes ces survivances invitent à chercher si ces miniatures ne reproduiraient point des tableaux de la période primitive.

Dans les compositions, les monuments ont un caractère historique. C'est très souvent devant une basilique romaine, voûtée, que le martyr est condamné et supplicié; à Cyzique est figuré le temple détruit par le tremblement de terre de 1063, ainsi qu'un édifice carré à toit conique,

œuvre païenne ou des premiers siècles chrétiens, et pourtant le texte rapporte simplement que le martyr refusa de renier le Christ. D'ordinaire le supplice a lieu près de l'église consacrée au martyr; or, cette église est presque toujours basilicale ou circulaire et le plus souvent un baptistère circulaire accompagne la basilique. A Antioche sainte Pélagie, convertie lors du synode, s'avance entre les deux monuments au-devant d'un portique : basilique, rotonde et portique apparaissent aussi au-dessus des remparts dans le transfert de saint Ignace. L'église d'Apamée a tous les traits des basiliques de la Syrie centrale. On rapporte que le plan des Saints-Apôtres fut emprunté à Éphèse; or, le transfert de saint Timothée à Éphèse procède du même dessin, différemment coupé que celui de saint Jean Chrysostome aux Saints-Apôtres, et l'église, avec ses quatre coupoles aveugles autour de la coupole centrale, répond exactement aux descriptions des auteurs. L'église des Blachernes est la basilique que nous connaissons; les monuments subsistants, couvent de Saint-Siméon Stylite, église du Stoudion, permettent de contrôler la fidélité des reproductions et de reconnaître ainsi, dans la plupart des édifices religieux, en particulier dans les très curieux groupes monastiques de Constantinople, l'image des lieux consacrés au personnage ou à l'événement commémorés.

Il est donc probable que les peintres de Basile II ont reproduit d'anciens modèles, créés sur les lieux mêmes, conservés et souvent popularisés par les ménologes locaux et, mieux encore, par les icones, que, pendant des siècles, voyageurs et pèlerins avaient amassées à Constantinople. On objectera à cette hypothèse la monotonie de la composition. Le supplice le plus commun est celui de la décollation, et dans tout le manuscrit il est traité à peu près de même : le patient est agenouillé, le buste incliné. Les miniaturistes ont pu sans doute suppléer, par une répétition facile, à certaines lacunes de leur documentation; mais ils n'ont point inventé le motif, qui est antique, car c'est ainsi que périt Dolon dans l'Iliade de l'Ambrosienne; au surplus, la plupart de ces martyrs avaient leur culte en Asie Mineure et en Palestine. Lorsque dans ces régions, au ve et au vi^{e} siècle, les *martyria*, ainsi que les textes nous l'indiquent, s'élevèrent en grand nombre avec l'histoire du saint sur leurs murs, ce modèle put être largement exploité et se fixer dans la tradition locale. Le caractère monumental des compositions du Ménologe permet justement d'en rechercher l'origine dans ce large mouvement d'hagiographie figurée. Cette hagiographie figurée emploie le procédé même de l'iconographie évangélique créée en Palestine : les événements se déroulent dans leur cadre, mais dans leur cadre actuel, au milieu des édifices qui les commémorent.

Les peintres de Basile II ont reproduit ces vieux thèmes suivant le

goût de leur temps, en sorte que le manuscrit conserve toute son importance pour l'histoire des procédés et du style.

Le manuscrit du Vatican est le seul synaxaire illustré : les autres miniatures hagiographiques appartiennent à de vrais ménologes, à des ménées-lectionnaires. Pourtant son influence fut profonde sur cette catégorie de manuscrits, car il a été copié avec de très menus changements, mais avec des omissions et une exécution inférieure dans le Moscov. 376, du xie siècle, provenant du Mont-Athos (février-mars).

Les autres ménologes illustrés s'éloignent assez de ces modèles. Quelques-uns conservent les miniatures rectangulaires en tête de chaque chapitre; d'autres les mêlent au texte, parfois sans cadre ni fond et dans un ordre fantaisiste. Enfin il existe deux beaux exemplaires de ménologes à frontispices divisés en plusieurs scènes : celui d'Esphigménou (n° 14, xie siècle, septembre-décembre), sur fond pourpre, et le Paris. 580 (xie-xiie siècle, Métaphraste, t. II de novembre), sur fond bleu.

Littérature ecclésiastique. — La place d'honneur réservée aux Pères des ive et ve siècles dans la décoration des églises donnait à penser que leurs œuvres ont été richement illustrées. Ils tiennent en effet une grande place dans la théologie byzantine de la seconde époque. Le concile de 692 ordonnait aux chefs d'église, lorsqu'ils instruisaient le peuple, de s'inspirer de leur doctrine, de suivre leurs interprétations, de citer leurs écrits. Dès lors ces écrits devinrent des sortes de manuels oratoires. Grégoire de Nazianze, largement exploité pendant la querelle iconoclastique, en particulier par Théodore Stoudite, fournit leur livre de chevet aux sermonnaires. Des signes en marge aidaient le choix des passages. En conséquence, l'usage s'introduisit de lire ces sermons à certaines fêtes : les livres liturgiques actuels indiquent leur place.

Grégoire de Nazianze. — Les manuscrits illustrés de Grégoire de Nazianze appartiennent à deux types très différents. Au ixe siècle, le Parisinus 510 et l'Ambrosianus 49-50, grand in-folio, en onciale, contiennent tous les sermons avec des lettres et des opuscules; les autres, postérieurs, et de moindre format, se bornent à un choix de seize, distribués dans l'ordre des fêtes où ils sont lus, à partir de Pâques. Cette édition correspond à l'évangile par péricopes.

Les deux manuscrits complets sont très différents l'un de l'autre. Le Parisinus 510 est orné de frontispices, celui de l'Ambrosienne de vignettes marginales.

Le frontispice général du Parisinus est réduit à trois feuillets, intervertis et très effacés. Il imitait les compositions solennelles des mosaïques contemporaines. Au verso du premier feuillet, le Christ « donnait sa paix » sur le même trône et du même geste qu'au tympan de la « porte

royale », dans le narthex de Sainte-Sophie; puis, Basile I[er], sa femme et ses fils s'alignaient sur deux pages qui devaient être voisines; comme au Cénourgion, les jeunes princes tenaient à la main le rouleau des « lettres saintes ». L'empereur, entre l'archange Gabriel qui le couronne et le prophète Élie portant le labarum, se dresse dans toute la majesté d'un portrait monumental. En le comparant à la princesse Julienne, sur le frontispice du Dioscoride, on peut saisir la continuité de la tradition, en même temps que le chemin parcouru. De même en place du paon, c'est la croix de Golgotha qui précédait et suivait ce double portrait de famille, sans doute au revers des pages. Le nom des princes indique la date exacte de l'œuvre, entre 880 et 886.

Chacun des sermons, des opuscules, jusqu'à la biographie du saint, est précédé d'une miniature. Une seule est restée blanche, huit ont été coupées. D'ordinaire, elles décorent le verso avant le début du texte. Quelquefois un seul sujet, tel que la Transfiguration ou la vision d'Ézéchiel, prend toute la page, mais le plus souvent l'image se déroule en deux ou trois registres ou même un plus grand nombre : neuf pour les Macchabées, douze pour les Apôtres.

Le lien de l'illustration et du texte n'est pas toujours facile à saisir. C'est tantôt le sujet même du sermon, tantôt l'événement ou la fête qui l'a provoqué, le plus souvent de simples allusions noyées dans le développement, allusions directes à l'Ancien Testament, allusions symboliques, saisies par le souci toujours présent de la concordance, aux événements et aux mystères du Nouveau. M. Kondakov a même relevé deux exemples où l'allusion évocatrice se rencontre dans un autre sermon, ce qui fait supposer une confusion du miniaturiste ou un déplacement de feuillets dans l'original. On peut même songer à un remaniement, car dans l'éloge funèbre du frère de Grégoire, quelques vagues mentions de martyrs ont fait figurer le supplice des douze Apôtres, tandis que les obsèques sont réunies à la mort de sa sœur, louée par le sermon suivant.

L'illustration peut se répartir en trois groupes dont les éléments se rencontrent souvent sur la même page.

D'abord les sujets historiques : le portrait du saint, soit debout sous une arcade, à la manière de Sainte-Sophie et du Ménologe, soit assis, écrivant; la conversion de son père et divers épisodes de sa propre vie, dont le plus intéressant est son départ de Constantinople, après le concile de 381, qui l'éleva, pour quelque temps, au patriarcat; les portraits de ses parents, alignés à ses côtés comme Eudoxie et ses fils auprès de Basile I[er], ou bien encore des événements contemporains : l'histoire de saint Basile, la vie de Julien l'Apostat, ou, en remontant plus haut, la vie de saint Cyprien. Ce sont là autant de témoins, plus proches

des originaux que les miniatures de Skylitzès, de la peinture d'histoire dont nous connaissons le rôle capital.

Puis les scènes bibliques : Paradis, Déluge, Sacrifice d'Abraham, Lutte et vision de Jacob, Moïse, Josué, Samson, Gédéon, Sacre et pénitence de David, Jugement de Salomon, scènes de la vie des prophètes et des rois, Job, Macchabées ; enfin les scènes évangéliques : Enfance, miracles et paraboles, Transfiguration, Rameaux, Crucifixion, Descente de croix, Apparition aux saintes femmes, Pentecôte, Mission des Apôtres.



FIG. 152. — Homélies de Grégoire de Nazianze (Bibl. Nat.)
Lazare et Rameaux.
(OMONT, *Fac-similés*, pl. XXXVIII.)

Les éléments de ces deux cycles sont de caractères divers. Les images à pleines pages : Transfiguration, Pentecôte, sont copiées sur des icones ou des mosaïques. La plus remarquable, la Vision d'Ézéchiel, conserve encore le cadre élégant du tableau original et les fonds bleus et roses de la peinture antique. En revanche, la Vision d'Habacuc, d'un caractère dogmatique, qui répond au début du deuxième sermon de Pâques, n'a pu être composée que pour le manuscrit. Mais ce sont là des exceptions. D'ordinaire les scènes se déroulent en longues frises, dans d'étroits registres, sur fond bleu, sans beaucoup d'accessoires, en un seul plan ; les personnages touchent du front le bord supérieur. Les scènes pittoresques se déployant sur deux plans, comme la parabole du bon Samaritain, sont rares. Les autres paraissent empruntées aux longues parois des grandes nefs ou à quelque rouleau.

Dans l'Ancien Testament, certains emprunts sont apparents : tel

Josué poursuivant les Amalécites ou Job sur son fumier. Daniel, les Trois jeunes hommes, Manassès et Ézéchias, réunis sur une même page, paraissent extraits d'un psautier : ce sont les miniatures des Odes qui, dans le Pantocrator. 49, de l'année 1084, s'ajoutent à celles du Psautier de Paris. Les scènes évangéliques présentent plus d'unité. Si on les compare d'une part aux évangiles de Rossano et de Sinope, et d'autre part au Parisinus 74, on observe que les scènes sont simplifiées et resserrées, comme sur un bas-relief, en sorte que, par leur disposition, elles s'écartent plus que dans le Parisinus 74 des copies du VIe siècle. Mais elles sont plus fidèles que ces anciennes copies elles-mêmes au type primitif disparu. Ainsi dans la Multiplication des pains, le Christ, entre les deux apôtres, reste au milieu de la scène, comme dans les catacombes d'Alexandrie; pour gagner de la place et conserver la symétrie, on a coupé les deux groupes des extrémités et placé les corbeilles au-dessus, dans le fond d'or; au contraire, la symétrie est rompue dans l'évangéliaire de Sinope et, de plus, l'attitude du Christ se modifie dans le Parisinus 74; en sorte que non seulement le 74 et le 510 se rattachent, indépendamment l'un de l'autre, aux originaux du VIe siècle, mais encore le 510 dérive d'un collatéral des manuscrits connus de cette époque. L'étude du style confirmerait ces conclusions : les formes pleines, les carnations riches, les larges têtes, aux yeux bien fendus, au nez droit,



FIG. 155. — Homélies de Grégoire de Nazianze (Bibl. Nat.) Vision d'Ézéchiel.

(OMONT, *Fac-similés*, pl. LVIII.)

sans recherche du caractère, trahissent l'influence des vieux modèles.

Le frontispice de l'Ambrosienne, richement pourpré, est pourtant fort simple : après la table, au revers du second feuillet, au-dessous d'un cercle encadrant des trimètres, sur un fond vert deux cerfs dorés viennent boire dans un vase. Ce symbole initial, analogue au paon du Dioscoride, la pourpre, le fond vert, reportent au temps de Julienne ou de Galla Placidia. Un portrait devait suivre. Les miniatures occupent les marges, sauf quelques-unes qui empiètent sur les colonnes du texte. L'exécution hâtive et négligée de ces silhouettes d'or rayées de noir trahit la copie maladroite. Au début de chaque sermon, apparaît le saint prêchant, un rouleau à la main, ou s'entretenant avec des personnages divers. « Toutes les épîtres, dit M. Kondakov, sont illustrées d'après le même modèle ; le miniaturiste nous en représente la confection, l'envoi et la réception. » Souvent le saint opère devant sa basilique : ce sont là les vestiges d'anciens frontispices où l'auteur, comme Dioscoride, David et les évangélistes, accomplit son œuvre. Ces frontispices ont aussi laissé leur trace dans le manuscrit de Paris.

L'illustration du texte même est beaucoup plus simple que celle du 510. Ce sont les personnages mentionnés, surtout les prophètes, dans les attitudes de l'iconographie monumentale ; ce sont les événements de l'Ancien Testament ; c'est le long cycle des aventures de Julien l'Apostat. Les scènes évangéliques sont peu nombreuses (Paralytique, Vierges, Pentecôte) ; en revanche, les allusions mythologiques ou poétiques (Aphrodite, Kronos, Bouthoinas tyrannisant le laboureur, Homère et Orphée), sont rendues jusqu'à la traduction littérale des métaphores et des allégories, telles que le coursier thessalien, la femme lacédémonienne, les hommes buvant l'eau de l'Aréthuse. C'est le procédé du psautier Chludov, appliqué au texte d'un lettré par un artiste étranger à la culture antique. En revanche, l'absence des scènes évangéliques marque son indifférence aux préoccupations théologiques présentes à chaque page du Psautier. Il semble donc qu'entre les deux éléments juxtaposés dans le Psautier et qui paraissent les apports discordants de deux époques, les illustrateurs de Grégoire aient choisi, l'un, à Milan, préférant l'image profane, l'autre, à Paris, la leçon dogmatique.

Cette comparaison nous conduit donc, comme pour la plupart des créations du IXe et du Xe siècle, à l'hypothèse d'un prototype ancien. L'examen des manuscrits liturgiques du XIe et du XIIe siècle la confirmera.

Ces manuscrits sont apparentés aux deux rédactions du IXe siècle. Quelques-uns les rappellent par le format in-folio, mais réduit, et les deux colonnes du texte ; les autres sont plus modestes. Leur lien de parenté mutuelle est très lâche et le caractère de l'exécution varie de l'un à l'autre. La classification est donc malaisée.

Leur composition même indique deux groupes : les uns ornés seulement de frontispices particuliers ou de vignettes à figures, en tête de chaque sermon, les autres illustrés en outre dans le cours du texte. L'illustration du texte ne s'ajoute pas seulement aux miniatures initiales, parfois elle les fait négliger, le plus souvent elle en modifie le choix. Chacun des deux groupes représente un des deux types du IXe siècle.

Examinons d'abord les frontispices et les vignettes. Les frontispices du 510 furent adoptés avec un double registre par une édition liturgique ancienne, fidèlement reproduite par une réplique in-octavo du XIIe siècle, le Paris. 545, mais déjà déformée et comme désagrégée au XIe siècle : en effet dans le Moscov. 146, in-folio, à deux colonnes, le frontispice manque plusieurs fois et alors ses compositions se glissent au début du sermon ou à la fin du précédent. Cette économie dissolvante a fini par éliminer les frontispices particuliers : d'ordinaire l'image s'encadre dans la vignette ou encadre le texte sur les marges.

Pour un certain nombre de sermons, cette image ne varie guère, sauf quelques anomalies ; elle figure les grandes fêtes : Nativité, Baptême, Anastasis, Pentecôte, mort de saint Basile. Pour les autres, deux tendances s'accusent. Les uns représentent des scènes : Vision de Grégoire, ses aumônes, le Prodrome baptisant, le péréquateur Julien fonctionnant, le Supplice des Macchabées, de saint Cyprien et la Mort de saint Athanase ; les autres préfèrent le portrait de l'auteur ou son personnage, avec lequel, parfois, il s'entretient ou qu'il montre au peuple. La première méthode, inspirée du Parisinus 510 est surtout celle des manuscrits à frontispices particuliers, du Paris. 545 ; la seconde, qui rappelle l'Ambrosianus caractérise les éditions illustrées au milieu du texte. Les deux types s'opposaient nettement, car le Sinaïticus 339, en adoptant les vignettes du second, reproduit en marge les frontispices du Paris. 545, quelquefois les deux registres.

Le Paris. 545 n'est pas une simple transposition du 510. Sauf une fois, il omet toujours les allusions bibliques ou évangéliques; d'autre part, l'événement commémoré par le sermon ne fournit pas toujours le sujet des deux compositions : le plus souvent, en bas, l'orateur est représenté dans ses fonctions, écrivant ou prêchant. Ce simple portrait devait constituer à lui seul le frontispice primitif que l'image historique, quittant le texte, a envahi sans pourtant l'absorber complètement.

Ainsi le prototype de cette édition liturgique aurait compris un portrait en frontispice et des compositions encadrées par du texte. C'est ainsi que le Coislin 239 figure les Macchabées et leurs parents en dix médaillons dans la vignette et leur supplice plus bas, tandis que d'ordinaire le supplice prend la place du portrait dans la vignette. De même le Paris. 555 place au second sermon sur le Baptême, près de l'allusion directe, le

baptême du Christ, qui sert d'ordinaire de vignette au premier. Cette tendance constante à réduire et à concentrer l'illustration du texte dans le frontispice ou la vignette, à en exclure le portrait explique la composition du Parisinus 510, son aspect disparate et le choix parfois déconcertant des sujets. Elle a agi avec une persistance destructive sur un prototype simple et rationnel, qu'elle a fini au hasard des rencontres, par différencier à l'infini.

A ce prototype la copie hâtive de l'Ambrosienne et les éditions liturgiques à figures nombreuses, sont restées plus fidèles. Il maintient entre ces monuments d'âges divers une parenté qui révèle au premier coup d'œil le frontispice général. Les deux plus anciens manuscrits illustrés au milieu du texte, au XIe siècle, reproduisent dans ses grands traits celui de Milan. A Jérusalem (n° 14) les premiers feuillets sont pourprés : après la table et les trimètres encadrés, vient le portrait sur fond d'or dans un rectangle bleu. Le Paris. 555 néglige la pourpre et reporte les iambes au bas du portrait. Ces portraits, imités au XIIe siècle, mais seuls, sans les images de texte, représentent le saint assis ou debout, tantôt seul, tantôt entouré d'auditeurs et de disciples. Dans le Sinaïticus 339, qui fut offert à un monastère de Lemnos par l'higoumène du grand couvent de Constantinople, le Pantocrator, au temps de Manuel Comnène, il écrit sous une arcade surmontée de frontons et de coupoles, qui font songer aux architectures du Dioscoride.



Fig. 154. — Grégoire de Nazianze au Sinaï portrait de Grégoire.
(Kondakov, *H.-É.*, B 160.)

L'illustration du texte se présente sous deux aspects. Elle est tantôt simplement marginale comme à l'Ambrosienne. Le plus complet et le plus élégant représentant de cette manière est un manuscrit de Turin, coté C. I. 6, d'une exécution très fine imitant les émaux et d'une merveilleuse richesse en initiales historiées. La plupart de ces initiales répondent à un passage du texte ; parfois les plus fantaisistes en traduisent une métaphore. Huit sermons sont ainsi illustrés.

Mais d'ordinaire, soit par la contamination de deux prototypes, soit par une transformation partielle, l'illustration marginale se mêle aux compositions insérées dans le texte. Le choix des images trahit l'influence

des commentaires. Ainsi le Coislin 239 figure Athanase sans qu'il soit nommé par l'orateur, après une simple allusion à sa doctrine. Ailleurs, les souvenirs païens ont fait prêter au mois de mars l'aspect d'un guerrier. Mais la plus gracieuse inspiration antique est celle des scènes printanières que Grégoire dépeint avec une fraîcheur poétique, le jour du Nouveau Dimanche : « La prairie embaume...; on coupe l'herbe et les brebis bondissent dans les champs verdoyants. Le vaisseau est entraîné loin du port au chant cadencé et souvent pieux du chef des rameurs, ses voiles déployées comme des ailes; le dauphin bondit autour en soufflant.... Le laboureur enfonce la charrue les yeux levés, invoquant l'auteur des moissons.... Le berger et le bouvier ajustent les syrinx.... Le jardinier soigne les plantes, l'oiseleur construit sa cabane...; le pêcheur inspecte les profondeurs. » Le miniaturiste a rendu toutes ces images dans le même sentiment que celle des Cynégétiques, avec une fidélité scrupuleuse, surtout dans le manuscrit de Jérusalem, le plus proche de l'original.



Fig. 155. — Grégoire de Nazianze, au couvent de Saint-Pantéléïmon (Mont-Athos) : Divinités païennes. (Millet, *H.-É.*, B 73).

Ailleurs, dans le second sermon sur le Baptême, Grégoire stigmatise les scandales de la mythologie païenne. Ce passage fut abondamment commenté au vi[e] siècle par Nonnos. Le manuscrit de Jérusalem reproduit ce commentaire avec de nombreuses miniatures : c'est à cette source que les autres ont puisé pour illustrer le texte même. Ces images ne furent pas copiées sur des monuments antiques : elles traduisirent d'abord les explications de Nonnos; puis détachées de leurs racines, de copie en copie, elles changèrent d'aspect. On peut ainsi saisir sur le vif, mieux encore que chez les poètes, l'adaptation des thèmes antiques aux idées nouvelles : Aphrodite naissant toute vêtue, au sein des flots, de la mutilation d'Ouranos, Zeus en empereur byzantin, et les déesses parées, sur leurs colonnes, de riches broderies.

Ainsi les manuscrits liturgiques ont conservé quelques éléments

presque intacts d'une illustration purement littéraire, reflet des commentaires érudits. De cette illustration, l'Ambrosianus, au IXe siècle, nous donne une image d'ensemble, atténuée, appauvrie, détachée du sol nourricier. Ce sol nourricier, c'est la culture classique, qui pousse encore au siècle de Justinien de vigoureux rejetons, puis que dévastent, au temps d'Héraclius, la guerre et la barbarie. Lorsque, plus tard, Basile Ier voulut rendre à l'illustre orateur le prestige des éditions luxueuses, on emprunta un autre modèle formé par l'inspiration des théologiens.

JEAN DAMASCÈNE. — Dans le manuscrit de Jérusalem est inséré, à la place fixée par le calendrier, un sermon attribué à Jean Damascène sur la Nativité. Le saint est figuré devant la porte d'un couvent, écrivant devant la foule des moines. L'illustration du texte est extrêmement abondante ; aux multiples épisodes du sujet même, dont quelques-uns ont pour cadre l'église de Bethléem, se mêlent de très longues digressions : le Meurtre du roi lacédémonien Attale par Dorias et la Consultation de l'oracle, le Songe de Cyrus, le Meurtre de la concubine du lévite et la Lutte des Israélites contre la tribu de Benjamin. Ce très curieux ensemble, resté intact, peut nous donner une idée de la composition primitive des Homélies de Grégoire et de la place très grande qu'y pouvait tenir la peinture profane.

PARALLÈLES. — Au même type que le manuscrit de l'Ambrosienne appartient un manuscrit in-folio de la Bibliothèque nationale, le n° 923, du IXe siècle, et qui comprend des morceaux choisis et des parallèles des Pères de l'Église. Ce sont des passages divers réunis en très grand nombre sur un même thème. Les saints, surtout les prophètes et les pères, l'Ancien Testament dans ses épisodes instructifs (Samson, Job, Nabuchodonosor, Thamar), les miracles du Nouveau, occupent la plus grande place. Mais on y voit aussi des scènes de genre, comme le travail du médecin ou du peintre, les exercices athlétiques, évoqués par les allusions ou les images du texte. L'exécution, du même caractère, est aussi médiocre que celle des Homélies.

JEAN CHRYSOSTOME. — Le magnifique manuscrit du fonds Coislin possède un frontispice en deux feuillets où l'empereur Nicéphore Botaniate (1078-1081), à qui il fut offert, est représenté quatre fois avec d'autres personnages : impératrice, moine, grands officiers, allégories et saints. Ce frontispice d'un caractère monumental, procède de la même tradition que ceux du Dioscoride et du Grégoire de Nazianze.

LE MOINE JACQUES. — Les Homélies de Jacques en l'honneur de la Vierge ont été publiées et illustrées vers le milieu du XIIe siècle. Le Vatican. 1162, in-folio, semble représenter l'édition originale, le Paris. 1208, une réplique contemporaine. Le Parisinus conserve le frontispice général (Jacques présenté par Chrysostome à Grégoire de Nysse), qui manque à Rome.

L'illustration se compose de frontispices à pleine page et de compositions sur fond d'or encadrées dans le texte, dont elles tiennent toute la largeur. Leur hauteur varie ; quelques-unes sont à double registre.

Elle comprend trois ordres de scènes. Les unes désignées par les allusions du texte ou par le parallélisme des deux Testaments sont empruntées à quelque bible et servent la plupart de frontispices; d'autres véritables compositions monumentales montrent la place de la Vierge dans la cité mystique ou son rôle au jour du Jugement. Enfin les plus nombreuses, qui suivent de très près le texte et même le dépassent, racontent les épisodes touchants de sa légende. C'est un très ample développement des évangiles apocryphes. Il diffère sensiblement des deux exemples étendus que nous connaissons de ce cycle, ceux de Kahrié-Djami et de la Péribleptos à Mistra, qui sont du XIV[e] et du XV[e] siècle. Et pourtant il n'est point inspiré directement du texte. D'ailleurs, la disposition même trahit l'emprunt à un monument. Telles compositions, isolées sur de simples registres, sont visiblement découpées d'un original où elles étaient liées, et dans les doubles registres, la suite des compositions n'est pas toujours régulière de gauche à droite et de haut en bas; en plusieurs cas, elle fait un circuit dans un sens ou dans l'autre, commençant chaque fois en un point différent du circuit, parfois au milieu même d'un registre. Il semblerait donc que ces compositions ont été empruntées aux calottes d'un narthex, pareilles à celles de Kahrié-Djami ou de Saint-Marc. En ce cas, les différentes grandeurs de simples registres pourraient indiquer des panneaux ou des arcades.

POÉSIE RELIGIEUSE. — L'importance croissante du culte de la Vierge a fait illustrer aussi le célèbre hymne acathiste composé, probablement, par Photius, en 626, pour protéger Constantinople contre les menaces des Russes. Le manuscrit conservé à Moscou est un in-4° du XI[e] siècle, orné de très belles initiales zoomorphiques. Chacune des vingt-quatre οἶκοι est accompagnée d'une miniature. Le même cycle décorera, au XV[e] siècle, l'église de la Pantanassa, à Mistra, et au XVI[e], le réfectoire de Lavra, au mont Athos. Quelques autres recueils liturgiques sont ornés de miniatures malheureusement trop peu considérables.

ÉCRITS THÉOLOGIQUES. — Les progrès du monachisme ont provoqué l'illustration de l'Échelle spirituelle, de Jean Climaque, le célèbre higoumène du Sinaï, qui vécut à la fin du VI[e] siècle. Au Vatican (n° 394, XI[e] siècle), l'illustration est très abondante, d'une exécution parfaite, mais d'une conception assez monotone. A côté de quelques grandes compositions comme le Jugement du Christ, des thèmes les plus ordinaires de la vie religieuse et monastique, conversions, prédications, entretiens édifiants et surtout actes de la pénitence, prennent place les allégories innombrables, qui se pressent autour du moine gravissant l'échelle. Les vertus luttent

contre les vices, que distinguent leur teint noir ou leurs ailes de démons. C'est un legs de la tradition antique que la subtilité monastique a exploité



Fig. 136. — Homélies de Chrysostome (Ms. Coislin 79) Nicéphore Botaniate et l'impératrice Marie.

sans mesure, mais sans l'enrichir. Ce sont ces mêmes abstractions que nous avons rencontrées dans la coupole de Saint-Marc et l'évangile de la Marcienne.

Une autre rédaction conservée et probablement exécutée au Sinaï, du XIIe siècle (n° 418), s'inspire d'une tout autre méthode. Aux allégories, elle préfère les scènes de genre et figure les vertus et les vices par les incidents qu'ils provoquent. Les personnages qui y sont mêlés sont des moines; ces miniatures ont donc été bien composées pour le manuscrit. Elles ouvrent un jour nouveau sur les ressources de l'art byzantin qui, peut-être en ce genre aussi, n'avait point rompu le fil de la tradition hellénistique.

Caractère et role de la miniature religieuse. — Ainsi la miniature religieuse s'est développée par l'imitation des modèles alexandrins : elle a reproduit les frontispices étendus, où des emprunts à l'iconographie monumentale se multiplient autour du portrait de l'écrivain, les architectures encadrant les résumés ou les tables, les petites vignettes mêlées aux architectures ou éparses dans les marges, enfin les images intercalées dans le texte, soit copiées sur des tableaux, soit découpées dans des rouleaux. Après le IXe siècle, les frontispices se combinent, parfois se fondent avec les têtes de chapitre, qui prennent un large développement.

La miniature paraît avoir suivi le même cours que l'iconographie monumentale, entraînée par le même enchaînement de pensées. Peut-être commença-t-elle aussi par la simple décoration : des architectures fantaisistes durent encadrer les calendriers liturgiques en même temps que le calendrier profane des fils de Constantin, et sans doute, dans les évangiles enluminés dont parle Eusèbe, une des premières éditions des canons. Puis à la fin du IVe siècle, les doctrines des pères cappadociens sur la valeur didactique des images firent lever une ample moisson d'octateuques et d'évangiles. Ainsi que l'expliquera plus tard le patriarche Nicéphore, le miniaturiste donne le même enseignement que le calligraphe; l'image possède la puissance de l'évangile sous une forme plus grossière, mais plus expressive. Comme sur la frise d'une nef basilicale, on retraça l'histoire sacrée mêlée à des citations sur la longue bande d'un rouleau, que l'on devait déployer au moment des catéchèses. Un de ces rouleaux servit encore de modèle, au XIVe siècle, au peintre de Mistra qui a déroulé sur une paroi et sous une voûte de la Métropole, au-devant d'architectures fantaisistes, la trame serrée des miracles en citant l'évangile selon saint Luc. On songea aussi, pour frapper plus fort, à lier en un seul faisceau les épisodes concordants des quatre évangiles. Sur tous ces rouleaux, les scènes se suivaient, tantôt comme la marche continue d'une même action, tantôt comme une série de petits tableaux séparés par des arbres, des montagnes ou des édifices. Mais on préféra bien vite les manuscrits à feuillets, plus propices à la méditation, en y laissant une large place à l'image, parfois en abrégeant le texte : alors, on découpa, souvent mal à

propos, les frises des rouleaux, ou bien l'on réduisit les compositions monumentales. Ou bien encore on se contentait de toucher vivement l'imagination, au début du livre, par une suite d'images, sorte de sommaire figuré, sans plus ensuite distraire l'esprit, par de tels amusements, de la lecture et de la réflexion. Enfin, quittant le souci d'instruire, souci superflu quand on enlumina pour l'usage liturgique, on en vint à choisir pour les livres comme pour les parois des églises, les images de quelques fêtes, symboles des dogmes, agents de sanctification. Cette illustration dogmatique caractérise les évangéliaires du xe au xiie siècle, mais on peut penser qu'elle a été conçue plus tôt.

Les Iconoclastes brûlèrent les évangiles à figures et durent encourager l'ornement : c'est ainsi que l'encadrement des canons garda sa magnificence, la variété pittoresque de sa faune et de sa flore. Le triomphe de l'orthodoxie n'arrêta point cette impulsion, car les décorations du xe siècle, sans doute à l'imitation des émaux et sous l'influence persistante du goût oriental, ont atteint un haut degré de finesse et d'éclat, non seulement dans l'encadrement des canons, mais aussi dans les têtes de chapitres et les initiales, véritables compositions, de proportions mesurées et élégantes, formées avec des animaux, des figures de fantaisie, comme des acrobates, et même des sujets saints.

L'image pouvait aider la parole ou l'écriture dans une tâche plus délicate que celle d'initier les illettrés. En effet, les besoins liturgiques et le souci de l'édification, le développement de la prédication ont provoqué une édition spéciale de certains livres de l'Ancien Testament, Psaumes, Job, Prophètes, et de certains pères de l'Église tels que Grégoire de Nazianze ; en plusieurs livres, elle ne s'attache plus seulement aux épisodes, mais aux allusions, et devient ainsi comme un commentaire figuré. Ce commentaire est tantôt celui d'un lettré, tantôt celui d'un théologien. Il reflète les deux tendances qui de tous temps ont partagé les esprits à Byzance. Tous ces monuments datent plutôt du ixe siècle ; mais presque tous sont des répliques de prototypes plus anciens. C'est au vi^{e} siècle que l'exégèse théologique paraît s'aider pour la première fois de l'image dans le Cosmas ; l'exégèse littéraire a dû lui donner l'exemple, ainsi que les miniatures de Nonnos semblent le prouver. Elles continuaient ou reprenaient la tradition alexandrine. Les compilations hagiographiques du xe siècle ont créé les Ménologes illustrés. Au xie et au xiie siècle une piété plus étroite a fait historier des homélies et des hymnes en l'honneur de la Vierge, et remplir d'allégories ou de scènes de genre un traité sur les vertus monastiques.

Ainsi l'Église adopta la miniature, comme tous les luxes, pour marquer sa puissance et agir sur les esprits. L'illustration des livres sacrés lui fournit, soit un enseignement commode, un aiguillon pour les illettrés ou

les paresseux, soit un commentaire figuré pour les initiés, soit enfin le plus souvent une véritable icone, l'image connue d'un personnage ou d'une fête, placée au début d'une lecture, pour sanctifier l'esprit en « le reportant sur les originaux ».

Pour apprécier le rôle de la miniature, il faut déterminer ses relations exactes avec la peinture monumentale, les échanges réciproques. C'est une tâche délicate. Nos analyses ont essayé de distinguer en chaque œuvre les compositions pittoresques et les compositions monumentales; mais ce critère ne peut suffire, car le miniaturiste a pu inventer suivant la méthode des mosaïstes : ainsi dans la Topographie de Cosmas, il a tiré du texte même le cadre cosmogonique du Jugement dernier, qui semble au premier abord, détaché d'une abside d'église. En réalité, deux traditions se juxtaposent, se combattent et se mélangent dans les manuscrits comme aux parois des édifices; celle de l'Orient et de la Grèce archaïque qui sacrifie l'accessoire à la figure; celle d'Alexandrie qui met la figure à son plan dans le décor. La première, qu'on peut appeler monumentale, a rapidement écarté la seconde, la tradition pittoresque, des édifices, surtout des églises, parce qu'elle répond mieux à la condition essentielle de la polychromie; surtout parce qu'elle parle la langue simple et grave, qui, par les yeux, imprime la foi dans le cœur des foules. Mais ni la polychromie ni le dogme n'imposaient la même sévérité à la miniature. « Dans l'ornementation des manuscrits, dit M. Bayet, il était permis en bien des occasions de montrer plus d'indépendance, sans inquiéter si promptement l'orthodoxie. » Aussi la miniature a-t-elle rendu le service inappréciable de mieux conserver la tradition pittoresque, non seulement par la copie même des prototypes antiques, mais par l'adaptation intelligente, sincère, de leurs procédés aux ouvrages chrétiens.

Nous ne dirons pas dans quelle mesure, au début, la miniature a fourni leurs modèles aux mosaïstes. Sans doute le mosaïste feuilletait un manuscrit de la Genèse ou des Évangiles, quand il composait ses cartons pour les longs cycles des nefs basilicales; et il choisissait de préférence un manuscrit historié : M. Ajnalov en a reconnu le style, à Sainte-Marie-Majeure, dans ces petites figures librement groupées au milieu d'un clair paysage. Mais alors la tradition alexandrine était encore assez puissante pour agir directement. C'est ainsi qu'un calendrier liturgique a pu fournir au mosaïste de Salonique une idée, non un modèle, puisque les miniaturistes simplifiaient, transposaient sans perspective les architectures décoratives. C'est plus tard, à partir du XIIe siècle, que la miniature a pu exercer une action efficace. En effet, la peinture du XIVe siècle développe l'architecture et le paysage, multiplie, réduit les personnages, restaure la tradition pittoresque. Or, cette renaissance si caractéristique est précédée au XIIe siècle par un large développement de la miniature narra-

tive, à qui nous devons tant de copies des anciens octateuques et des anciens évangiles. Quelques données précieuses confirment cette hypothèse. Sans doute les homélies du moine Jacques nous ont paru reproduire encore les cartons d'un mosaïste; mais un manuscrit des actes des Conciles semble avoir élargi les encadrements de ses sommaires sur les parois de Bethléem et un peu plus tard, au XIIIe siècle, la Bible de Cotton a enroulé ses longues frises dans les calottes du narthex à Saint-Marc. Peut-être aussi, au XIVe siècle, un rouleau évangélique et les feuillets d'un ménée-lectionnaire se sont fixés aux parois et aux voûtes de la Métropole à Mistra. Ainsi la miniature s'est acquittée envers l'art monumental non seulement des largesses reçues, mais plus encore, de l'incomparable bienfait de la tolérance : véhicule léger, elle a porté au loin, dans le temps et dans l'espace, les créations des centres et des âges les plus divers, discrètement abritées dans les replis souples du parchemin.

C. — Les tissus.

Fabriques égyptiennes. — L'Égypte était renommée dans l'antiquité pour ses tissus historiés. Strabon mentionne les tisserands de Panopolis, l'actuelle Achmin, le centre des plus riches découvertes, et Pline décrit la fabrication de ces toiles, teintes par d'habiles procédés chimiques, qui donnaient aux couleurs une solidité à toute épreuve. C'est cette technique qu'indiquent les textes à la fin du IVe siècle en Palestine, en Campanie et encore au VIIIe, à Rome, et que les récentes trouvailles ont mise en lumière. L'étoffe était tissée avec un fil végétal, puis teinte, souvent avec une seule couleur, qui remplissait les fonds et laissait aux figures, comme sur les vases grecs du Ve siècle, le ton naturel de la matière. A côté des toiles teintes, les Égyptiens ont tissé des tapisseries de laine et de soie. Elles sont très souvent de deux tons, mais aussi polychromes. Les couleurs sont franches et peu nombreuses. M. Gerspach en compte une douzaine au maximum : il indique pour les fonds le pourpre, le brun tirant sur le violet et le rouge; pour les motifs trois bleus, deux jaunes, plusieurs verts, enfin le noir nuancé de bleu. Elles sont d'une résistance remarquable et d'une harmonie heureuse qui atténue la vigueur des tons; c'est souvent le complémentaire qui cerne les contours.

Ces tissus ne servaient pas seulement aux vêtements : on en faisait un très large emploi sous forme de rideaux, de tentures et de tapis. Dans les églises, autour de l'autel, devant les portes, entre les colonnes, ils tenaient une place considérable. Le *Liber Pontificalis* nous donne une idée des richesses fournies par l'Orient aux églises romaines. De ces tapisseries monumentales anciennes, les trésors d'églises ne sont pas très riches; mais les tombeaux égyptiens nous en ont conservé, car nous savons, par

une anecdote d'Épiphane de Chypre, qu'elles servaient parfois de linceuls.

La plupart des étoffes égyptiennes présentent de simples ornements, très largement traités, et d'une extrême variété. Les éléments romains et orientaux s'y mêlent à la tradition indigène, au symbolisme hérité de l'Égypte pharaonique. Avec le temps, le goût copte fit prévaloir la polygonie, ainsi que dans l'ornement sculpté.

Mais tisserands et teinturiers firent aussi une large part à la figure et, pour elle comme pour l'ornement, suivirent l'impulsion du grand art. Les pièces les plus anciennes reproduisent les scènes mythologiques ou pastorales, les figures et le décor des fresques pompéiennes ou des mosaïques de pavement. Puis, aux temps chrétiens, les sujets de genre se sont maintenus, surtout par le thème préféré de l'Orient, celui de la chasse. Astérius d'Amasée, vers la fin du IVe siècle, dans son sermon sur le riche et le pauvre Lazare, blâme vivement ce luxe des costumes, « ces murs peints ambulants » que les enfants montrent du doigt ; et, en effet, il mentionne ces sujets si fréquents dans la décoration des édifices et même des églises : lions, panthères, ours, taureaux, chiens, forêts, rochers, chasseurs, tout ce que l'art peut représenter de la nature. Les fouilles récentes nous ont rendu ces merveilles : sur des parements de manche, sur des tuniques de femmes, dans des médaillons, ou sur l'alignement d'une frise, nos yeux s'amusent aux attitudes mouvementées de ces hommes et de ces femmes, à pied ou à cheval, quelquefois par couples, et qui paraissent jouer leur rôle dans un cirque ou sur un théâtre. Un pallium de Saint-Ambroise de Milan, du VIe siècle, offre une vraie scène de chasse stylisée.

Astérius raconte aussi que d'autres riches croyaient faire œuvre de piété en commandant au tisserand le Christ au milieu des apôtres et ses miracles : noces de Cana, paralytique, aveugle, hémorroïsse, pécheresse, Lazare. L'usage de figurer des scènes saintes sur les vêtements était encore répandu au VIe siècle, puisque dans les mosaïques de Saint-Vital, Théodora porte en broderie l'Adoration des Mages. Toutefois, dans l'ensemble des étoffes que nous possédons, les images saintes ne sont pas très nombreuses. Un pallium pontificium (Collection Forrer, VIe siècle), long de plus de deux mètres, figure, en une série de parements de soie, des anges, des orantes ou des compositions très simplifiées (Lazare, Lavement des pieds, Crucifixion, Saintes Femmes).

Ces scènes sont traitées tantôt avec la souplesse et la diversité du style pittoresque, tantôt avec la gravité du style monumental. Il suffirait pour s'en convaincre d'observer l'histoire de Joseph, qui intéressait plus particulièrement l'Égypte et fut souvent reproduite, et de comparer entre eux deux monuments : un parement de la collection Goleniščev et des fragments conservés à la cathédrale de Sens. Mais le style monumental prédomina surtout sur les tentures destinées aux églises, car il répondait

mieux au caractère de la technique, à ses moyens d'expression très simples. C'est ainsi qu'on rencontre Pierre et Paul debout, un rouleau à la main, séparés par une plante, comme les apôtres des deux baptistères ou les martyrs de Saint-Apollinaire-Neuf à Ravenne, ou bien (Musée industriel de Berlin) le Christ donnant le psautier à Pierre. C'est une réplique du rideau d'autel de Sainte-Sophie, tel que le décrit Paul le Silentiaire, et qui rappelle le motif, fréquent dans les mosaïques et les sarcophages d'Italie, du Christ donnant la loi. Un autre fragment du même musée nous est déjà familier: il figure, sous une bordure de *martyria*, Daniel entre les lions, recevant le « pain » des mains d'Habacuc. C'était là sans doute encore une étoffe de sanctuaire.

Ainsi l'art des tissus nous offre des documents déjà très riches, et que les fouilles augmenteront sans cesse, pour étudier l'origine et le sens de l'Iconographie monumentale. Ils n'en gardent pas seulement le reflet, ils ont agi sur elle. On a remarqué que ces étoffes ont transporté dans la Rome chrétienne les sujets et le style de l'Orient. Ils ont dû répandre aussi dans l'Orient même les créations de l'Égypte ou de sa voisine la Palestine. La tapisserie et la mosaïque ne sont-elles pas deux arts jumeaux, deux modes de la décoration polychrome conçue par l'Orient? La mosaïque n'est-elle pas une tapisserie plus éclatante et plus durable, « une tapisserie pour l'éternité »? L'un et l'autre détachent leurs figures de préférence en silhouettes claires sur des tons puissants, et ces tons simples et tranchés sont souvent les mêmes. Cette parenté éclaterait plus vivement encore si le sol de la Perse nous avait conservé, comme celui de l'Égypte, les tapis de soie brodés, tramés d'or et d'argent, chargés de pierreries, qui faisaient la gloire de Ctésiphon, la capitale des Sassanides.

Les ateliers égyptiens continuèrent à travailler sous la domination musulmane; mais déjà avant l'Islam le goût copte avait réduit la place de la figure. La tapisserie, qui est le produit du sol égyptien, de l'activité populaire, devait en effet, plus que tout autre art, accuser les tendances de la race; de plus en plus elle s'efforçait de « styliser » les figures, non avec la souplesse hellénistique, mais avec la raideur de l'Orient; elle en vint à les transformer en tracés géométriques.

Fabriques byzantines. — Ce furent d'abord ces ateliers, en même temps que ceux des Sassanides, qui formèrent les tisserands byzantins. Mais Byzance développa surtout l'industrie de la soie. La culture des vers à soie fut introduite sous Justinien et se développa dans tout l'empire, en Thessalie, en Grèce, à Chypre, et alimenta de nombreuses manufactures. A Constantinople, les empereurs s'étaient réservé le monopole de la fabrication. Leurs dons ou encore le commerce clandestin des Vénitiens et des Amalfitains les répandirent en Occident, et on les retrouve en

grand nombre dans les cercueils et dans les châsses. Mais les Byzantins n'eurent pas le monopole exclusif de cette industrie : les Persans, les Arabes et, dès le milieu du XIe siècle, les Siciliens, formés par eux, leur firent concurrence, et avec des œuvres du même caractère, dont il est souvent malaisé de distinguer l'origine. Le motif le plus ordinaire est celui des animaux affrontés, tantôt des lions marchant l'un vers l'autre d'un pas calme et majestueux, avec, entre eux, l'indication du règne : Romain Lécapène et Christophore (trésor de la cathédrale de Siegburg); Basile II et Constantin (Musée des arts décoratifs, à Dusseldorf); ou bien assis dos à dos, se retournant comme aux pieds de Daniel, tous d'une belle exécution, naturelle et simple; tantôt des animaux aquatiques stylisés (Aix-la-Chapelle), tels qu'on les brode encore à Rhodes et dans l'Archipel, ou bien même des animaux fantastiques d'un caractère plus oriental. Ce sont les restes des décorations dont parlait Astérius, des tableaux de genre que l'on retrouve même d'une façon plus précise dans le trésor de la cathédrale de Sens et dans une étoffe de l'église de Mozac, près de Riom, où deux empereurs affrontés chassent le lion, ou bien encore dans la collection Liénard et au musée de Cluny, où un empereur conduit un quadrige.



Fig. 157. — Étoffe de Dusseldorf.

On attribue aussi aux fabriques byzantines l'étoffe trouvée dans le tombeau d'un évêque de Bamberg, du milieu du XIe siècle, et figurant un empereur à cheval entre deux femmes couronnées qui lui présentent, l'une un diadème, l'autre un casque.

Ces étoffes étaient destinées aux palais et aux maisons princières. Il semble que l'Église ait alors fait des tentures un usage moins large qu'au début. Les sujets religieux ont été stylisés dans le même goût que les motifs de genre. A Sens, par exemple, dans chacun des ovales dessinés sur l'étoffe, Daniel est répété entre deux lions dressés. Il est probable pourtant que la copie directe, fidèle des compositions monumentales, ne fut pas négligée au Xe et au XIe siècle, mais les plus beaux exemples qui nous en restent sont du XIVe. C'est la célèbre dalmatique dite de Charlemagne, au Vatican, avec le Christ Emmanuel dans une gloire, la Communion des apôtres et la Transfiguration; ce sont deux fragments de Castell' Arquato, qui figurent la Communion des Apôtres. Ces thèmes sont traités avec l'élégance, la recherche du mouvement et du pittoresque qui caractérise les fresques de Mistra.

D. — La Sculpture.

Le progrès du goût oriental, nous l'avons vu, fit perdre à l'ornement sculpté son caractère plastique pour le rapprocher de l'ornement polychrome. Il agit de même sur la sculpture figurée. M. Strzygowski a noté cette influence dans la technique de tout un groupe de monuments trouvés à Alexandrie : ce sont des fragments d'os incisés et coloriés, où se mélangent les motifs égyptiens, hellénistiques et chrétiens. Le plus remarquable est un coffret de mariage du Musée du Caire. L'art byzantin appliquera souvent cette technique au marbre : à Mistra, un magnifique Christ, assis sous une arcade, fut, au XIVe siècle, tracé à la pointe sur une surface plate.

En outre, les idées religieuses suivirent le mouvement du goût. Au début, la sculpture tint une grande place dans les églises. Ni les Pères, ni les Conciles ne la proscrivent. Sous Léon l'Iconoclaste, le patriarche Germain déclarait seulement que la peinture est plus sainte. Cette préférence provenait de ce que la peinture se prête mieux au culte des images. A mesure que l'image changea de rôle et, de purement décorative, devint liturgique, la sculpture fut abandonnée; alors seulement un évêque crétois put déclarer au cardinal de Lorraine que la tradition interdisait d'adorer les images sculptées. Ces raisons expliquent pourquoi, après le triomphe des images, la sculpture figurée est si peu et si mal représentée.

Sculptures sur bois. — Au contraire, dans la première période, les textes mêmes nous font connaître le grand développement de la sculpture religieuse, principalement, c'est là une curiosité intéressante, de la sculpture sur bois. Le cèdre entrait pour une large part dans la décoration des églises de Tyr, de Saint-Théodore à Nysse, de Saint-Étienne et Saint-Serge à Gaza. Théodoret mentionne un sculpteur sur bois appelé Gérontios. Ces textes, il est vrai, parlent de motifs ornementaux, animaux, corbeilles; mais les monuments trouvés en Égypte présentent des figures et des scènes; au Caire, dans l'église al-Mu'allaka, une frise figure les Rameaux et l'Ascension; une autre, le Christ et l'Annonciation; dans celle de Saint-Georges, on voit, sur une porte, d'autres scènes évangéliques et deux anges; enfin le musée de Berlin vient d'acquérir un magnifique haut-relief haut de 45 centimètres, sculpté sur la surface d'un demi-cylindre. On y voit, d'après l'interprétation de M. Strzygowski, les barbares expulsés sortir en rangs serrés d'une forteresse, la forteresse de la foi, que garde la Trinité. L'œuvre remonterait au règne de Constantin.

Le monument le plus considérable de la sculpture sur bois est la

porte de la basilique de Sainte-Sabine, consacrée vers 432. Sur ses multiples panneaux, un choix de scènes bibliques et évangéliques marque la concordance des deux Testaments, mais les lacunes et les remaniements empêchent d'en saisir l'ordre primitif. La Vocation et les miracles de Moïse, le Passage de la mer Rouge, l'Ascension d'Élie et la Vocation d'Habacuc préfigurent la venue du Christ, dont on peut suivre l'œuvre rédemptrice en onze scènes, depuis l'Adoration des Mages, jusqu'à la Résurrection. Enfin deux compositions solennelles : la Glorification de l'empereur et celle de l'Église complètent cet ensemble d'un caractère nettement dogmatique. L'origine orientale de ce monument a été bien mise en lumière par M. Ajnalov, qui a reconnu dans l'iconographie de nombreux traits palestiniens : par exemple, dans l'Ascension d'Élie, au lieu du Jourdain, figuré ailleurs sous les pieds des chevaux, une source, des marches, une montagne et deux enfants, avec des instruments de travail. Ces enfants ne sont pas mentionnés dans la Bible; mais Antonin de Plaisance vit l'endroit « où le Seigneur fut baptisé, où les fils des prophètes perdirent leur hache, où Élie fut ravi dans le ciel ».

Les portes de bois du Sinaï sont partagées, comme celles de Sainte-Sabine, en une alternance de panneaux rectangulaires et carrés, mais dont la décoration très fine et très riche est purement végétale et zoomorphique. Enfin, du XIIe siècle subsiste le fragment d'un remarquable pliant sculpté où les « douze fêtes » se déployaient entre des colonnettes ornées de pampres et d'animaux (Mont-Athos).

Sculpture sur pierre : *Égypte*. — Pour la sculpture sur pierre, il semble que l'Égypte ait aussi joué un rôle capital. Ses monuments sont encore mal connus. Les bas-reliefs trouvés à Baouit montrent que ses artistes, jusqu'à une époque avancée, manièrent le pinceau avec délicatesse. Mais déjà quelques découvertes ont permis de rattacher à l'Orient bien des sculptures conservées en Italie. Ainsi une des deux colonnes antérieures du ciboire de Saint-Marc, œuvre du VIe siècle, porte une Ascension toute pareille à celle de al-Mu'allaka. Enfin, récemment, M. Strzygowski a rapproché les cavaliers du sarcophage d'Hélène, au Vatican, de ceux qui pressent les fuyards sur le haut-relief de Berlin, et rattaché à une même fabrique forcément égyptienne, — puisque l'Égypte fournissait la matière première, le porphyre, — le sarcophage de Sainte-Constance et deux fragments conservés l'un à Tchinili-Kiosk, l'autre à Alexandrie.

Asie Mineure et Constantinople. — L'Asie Mineure a joué aussi un rôle important dans l'histoire de la sculpture, grâce aux carrières de Proconnèse.

Le plus remarquable de ces produits est le fragment de sarcophage



Phot. Moscioni

Fig. 158. — porte de Sainte-Sabine

découvert à Stamboul dans le quartier de Psamatia, puis acquis par le Musée de Berlin. Ce sarcophage est le dernier d'une longue série païenne orientale, que distinguent nettement des sarcophages romains la disposition de figures alternant sous une arcade ou dans un entrecolonnement, le chapiteau à double volute, l'acanthe épineuse, l'architrave bombée. Le Christ, jeune, nimbé, se dresse entre deux apôtres dans l'attitude de Sophocle et porte la tête praxitélienne d'Eubouleus; sa noblesse toute grecque l'élève bien au-dessus du jeune Romain, qui joue son rôle sur les sarcophages chrétiens d'Italie et montre quelle tradition inspirait les premières œuvres chrétiennes, au IIIe ou au IVe siècle.

Le Christ de Psamatia est apparenté au Bon Pasteur, dont de Rossi a reconnu l'origine orientale; mais de ce type l'Orient ne possède que deux répliques assez tardives, du VIe siècle, l'une trouvée à Constantinople, et probablement copiée sur celui que Constantin dressa en face de Daniel entre les lions; l'autre, à Brousse, adossé à un tronc d'arbre, la main droite sur un bâton, entre deux brebis, dont il ne reste que des traces, reproduit le type des Catacombes.

La facture grecque, la tradition hellénistique caractérisent aussi, au Musée de Tchinili-Kiosk, un buste de saint Marc, dans un médaillon, sans doute détaché d'un pendentif, et surtout deux tambours sculptés en spirale, couverts de rinceaux de vigne, qui encadrent des scènes de genre, bergers en exomis avec l'épaule droite et les jambes nues, chèvre broutant, chien, taureau furieux, femmes tenant l'une un coq, l'autre un poulet, et un sujet religieux, le Baptême. La vigne, les animaux sont traités avec une liberté tout antique, tandis que les figures trahissent la gaucherie byzantine par leurs proportions inexactes, leurs mouvements peu naturels. Basile Ier avait fait sculpter des pampres et des animaux sur les colonnes du Cénourgion; mais M. Strzygowski ne croit pas que les artistes du IXe siècle aient pu conserver une telle souplesse et l'iconographie même du Baptême, différente des Catacombes, mais avec le Christ encore imberbe, lui paraît indiquer les environs de l'an 500. Bientôt ce reste de liberté antique s'évanouit, tandis que le relief s'affaiblit. Sur une plaque de tuf trouvée à Psamatia, Isaac est agenouillé à la mode archaïque, le buste de face, la tête et les jambes de profil; enfin un bas-relief du VIIe siècle, aujourd'hui au musée



FIG. 159. — Ambon de Salonique : Vierge.

(MILLET, *H.-E.*, C. 674.)

de Berlin, figure dans le même goût la vocation de Moïse sur l'Horeb.

SALONIQUE. — Hors de Constantinople, le plus remarquable monument de la sculpture chrétienne, en Orient, est l'ambon de Salonique dont les deux fragments ont été récemment recueillis par le musée de Tchnili-Kiosk. Leur riche décoration, avec l'acanthe épineuse, indique le ve siècle. Sur l'hémicycle extérieur, dans les arcades à coquilles qui isolent chaque personnage, se déroule une double scène, les Mages cherchant le Christ, puis l'adorant. Comme à Saint-Apollinaire, la Vierge est assise de face tenant l'Enfant et un ange sert d'introducteur. La gravité solennelle de la scène, le nimbe et les ailes de l'ange annoncent cent ans plus tôt le style et l'iconographie des monuments italiens du vi^e siècle.



Fig. 140. — Ambon de Salonique : Les Mages. (Millet, *H.-É.*, C 671.)

RAVENNE. — Parmi les sarcophages de Ravenne, tout un groupe s'écarte de la tradition occidentale et trahit l'influence grandissante de la peinture : les figures font place aux symboles, agneaux, colombes, paons, vases d'où s'échappe la vigne, monogrammes et croix, groupés avec symétrie, d'ordinaire sous des arcades, qui rappellent les architectures de Salonique, mais sans perspective, comme dans les manuscrits. Ce sont là des œuvres orientales, M. Bayet en a fort justement marqué le caractère. Un sculpteur mentionné par une lettre de Théodose, et qui avait, à Ravenne, la spécialité de ce genre d'ouvrages, portait le nom de Daniel.

ŒUVRES DE LA SECONDE ÉPOQUE. — Elles sont peu nombreuses et mal connues. Le groupe le plus intéressant est celui des orantes en bas-relief finement modelées, que l'on a encastrées sur les murs de Saint-Marc. On les retrouve non seulement à Ravenne et à Ancône, mais aussi au Musée central d'Athènes, à Myriophyto, en Thrace. Elles reproduisent le type de la Vierge très pure, symbole de l'Église, qui intercédait pour les hommes dans l'abside de la Nouvelle Basilique.

SCULPTURE PROFANE. — Les Byzantins ont sculpté des statues impériales. Les images de sainteté reproduisent encore le type populaire de Constantin et d'Hélène dressés aux côtés de la croix; un dessin nous a conservé la statue équestre de Justinien. Une statue de Théodose, qui subsiste à Barletta, montre combien, dès la fin du ive siècle, le ciseau de ces maîtres s'était raidi. Après le viie siècle, le bas-relief remplaça la ronde-bosse ; au xe, un médaillon, encastré dans une maison du Campo Angaran, à Venise, reproduit, dans le style des mosaïques, le portrait d'un empe-

reur barbu, debout, de face, ceint du loros, la main gauche tenant le globe, la droite levée sur la hampe du labarum.

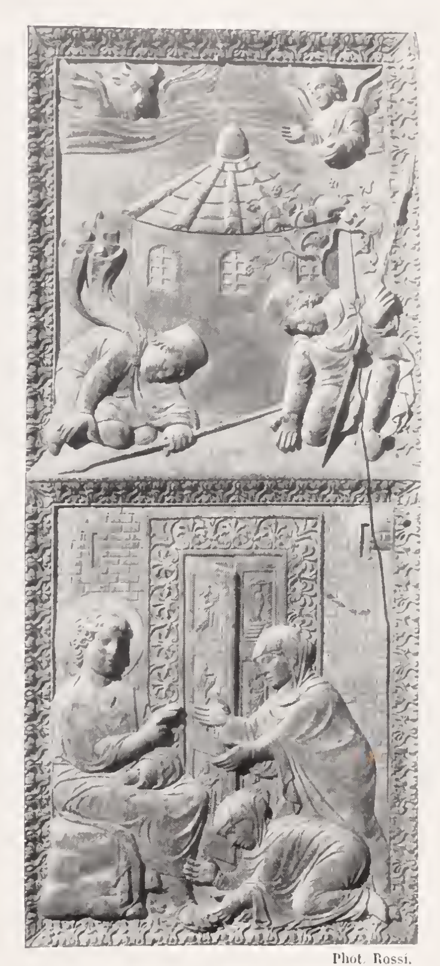
Le bas-relief historique a continué aussi la tradition romaine, depuis l'arc de triomphe de Salonique, élevé au début du IVe siècle, jusqu'à l'obélisque de l'Hippodrome et à la colonne théodosienne. La base de l'obélisque où l'empereur assiste aux jeux, subsiste; la frise en spirale de la colonne où il célèbre son triomphe a été dessinée avant de périr. Ces œuvres, si médiocres soient-elles, ont plus d'allure, un caractère plus monumental que celles de la décadence romaine. Elles font pressentir les mosaïques du Palais Impérial.

Enfin la sculpture byzantine n'a point abandonné les souvenirs mythologiques. Les travaux d'Hercule furent sculptés au Ve siècle pour les Propylées de la Porte Dorée; on les retrouve encore à Saint-Marc. Des dalles de Torcello offrent d'autres épisodes de la fable. A Saint-Marc, Alexandre monte au ciel sur un char attelé de griffons. De tels sujets, nous le verrons, étaient familiers aux ivoiriers. Ce furent sans doute les jeux de l'Hippodrome, ces fêtes païennes vainement réprouvées par l'Église, qui les mirent en honneur. M. Strzygowsky a signalé un bas-relief du musée de Berlin provenant de Tusla, en Asie Mineure, figurant les combats de gladiateurs avec des têtes d'animaux, un épisode du *ludus gothicus*, figurés aussi par les fresques de Kiev; et, à Athènes, un gladiateur luttant contre une sirène et un centaure jouant de la lyre. On peut ajouter que le centaure se retrouve sur la façade de Sainte-Sophie de Trébizonde et sur une colonne d'iconostase à Mistra.

Les ivoires. — La place perdue par la grande sculpture fut conquise par l'art des ivoiriers. C'était un art industriel, depuis longtemps familier à l'Orient et qui répondait mieux aux goûts luxueux des Byzantins. Il ne servait pas seulement aux usages de la vie civile, à la décoration des meubles, à la fabrication des coffrets; on sait le nombre et l'importance des diptyques consulaires : Byzance continua sur ce point la tradition de Rome et figura par exemple le neveu de l'empereur Anastase (517), vêtu de riches étoffes brodées et agitant la *mappa* qui donne le signal des jeux. L'Église adopta cette riche matière pour son mobilier liturgique, pour les pyxides où elle conservait les espèces, pour les diptyques où elle inscrivait les noms commémorés à l'offertoire ou après la consécration, pour les couvertures d'évangéliaires et les chaires épiscopales.

Les ivoires chrétiens, les plus intéressants, même par l'élégance et la délicatesse du travail, subsistent en grand nombre dans les trésors d'églises et les musées. Mais leur provenance est incertaine. Si les œuvres du Xe, du XIe ou du XIIe siècle sont aisément reconnaissables, en revanche les plus anciennes ne révèlent leur origine qu'aux plus patientes analyses. Long-

temps on en a fait honneur à des écoles occidentales : pourtant l'Orient, producteur de l'ivoire, héritier de la double tradition égyptienne et hellénistique, pouvait en revendiquer une part considérable. « Depuis le IVe siècle, dit M. Bayet, l'Orient eut une école d'ivoiriers célèbres, dont les produits étaient fort recherchés, même en Occident. » Ces produits, les découvertes et les recherches récentes les ont mis en lumière.



Phot. Rossi.

FIG. 141. — Ivoire Trivulce : saintes Femmes au tombeau.

ÉGYPTE : STYLE HELLÉNISTIQUE. — Alexandrie était, par sa position même, aux portes de l'extrême Orient et sur le passage des commerçants et des pèlerins, un des centres les plus actifs. On a trouvé dans ses nécropoles un grand nombre de plaquettes, en ivoire ou en os, qui décoraient des meubles ou des coffrets et figurent en particulier des néréides ou des danseuses. Ainsi se marque aux IVe et Ve siècles la survivance des motifs hellénistiques. A cette école, M. Strzygowski attribue les bas-reliefs enchâssés dans la chaire d'Aix-la-Chapelle : néréides, Isis, Bacchus et deux personnages symboliques chrétiens, un guerrier debout et un cavalier foulant des monstres.

Le cavalier vainqueur est une interprétation plus raide et plus maniérée du célèbre ivoire Barberini, où M. Strzygowski reconnaît non un simple portrait d'empereur, comme Justinien, mais le défenseur de la foi, Constantin, dont la terre soutient les pieds et que supplie un barbare vaincu. Le motif est hellénistique et bien des traits trahissent la provenance égyptienne du monument. Le cavalier vainqueur est d'ailleurs devenu un des types les plus familiers à l'art copte, qui lui a même prêté les traits d'Horus. L'ivoire Barberini est encore traité avec souplesse et vigueur.

Le chef-d'œuvre de cette école est la belle plaque de la collection Trivulce, que les juges les plus autorisés s'accordent à attribuer à l'Orient. Elle représente les soldats endormis près du Saint-Sépulcre et les Saintes

Femmes au tombeau. M. Ajnalov a justement montré que certains détails, tels que les six ailes du bœuf et de l'ange, la vocation de Zacchée, sculptée sur la porte du Saint-Sépulcre, sont autant de traits orientaux; enfin, le caractère pittoresque de la composition, la simplicité et la régularité des visages, qui rappellent la personnification d'Alexandrie, au trésor de Bosco-reale, font songer à une survivance de l'art hellénistique en Égypte. Le monument doit dater du IVe siècle.

Au même style, et probablement à la même école, M. Ajnalov rattache deux pyxides : sur l'une, au musée de Berlin, le Christ siège entre les deux apôtres, et sur l'autre, à Bologne, il accomplit ses miracles. Les deux monuments offrent un trait commun, d'un caractère oriental très net : Abraham accomplit son sacrifice près de l'escalier et de l'autel du Golgotha, ainsi que dans les miniatures d'Etschmiadzin; debout, de face, une main tenant l'épée, l'autre posée sur la tête de son fils, il se modèle sur Chalcas sacrifiant Iphigénie dans le tableau de Timanthe. Ici encore la tradition hellénistique est vivace.

On la retrouve dans le bel ange du Musée Britannique, tenant le sceptre et le globe, et dans un beau diptyque du Vatican où, entre deux anges, le Christ imberbe, sous une arcade, foule aux pieds un lion et un dragon, tandis qu'à ses côtés glissent l'aspic et le basilic, la tête en bas, tels que les tient la déesse syrienne de la Mort. Au-dessus, deux anges volant portent un médaillon, au-dessous les Mages comparaissent devant Hérode, puis présentent leurs offrandes.

Cette survivance du style classique se manifeste encore, mais avec plus de sécheresse, en d'autres œuvres qui présentent des indices de provenance alexandrine. Un des traits remarquables de l'ivoirerie égyptienne à cette époque est le développement des architectures dans le haut de la composition; on l'observe sur une série de tablettes figurant la vie de saint Marc et conservées au musée du Castello à Milan : ces tablettes devaient décorer une chaire que le patriarche de Grado avait fait venir d'Égypte. Sur les monuments égyptiens, saint Marc a le type que l'art byzantin prêtera ensuite à saint Paul, la barbe longue et le front chauve.

INFLUENCE ORIENTALE : CHAIRE DE MAXIMIEN. — A côté de cette survivance du style classique se marque l'influence orientale sur deux groupes de monuments.

Au premier appartient la célèbre chaire de Maximien à Ravenne. Des rinceaux, où se jouent les animaux les plus variés, lions, ours, bœufs, cerfs, chèvres, paons, oiseaux, encadraient ses nombreuses plaques sculptées, en partie perdues ou dispersées. Elles retraçaient, les unes, placées en hauteur sur les deux faces du dossier circulaire, la vie du Christ et de la Vierge; les autres, en largeur sur les côtés, l'histoire de Joseph. En avant,

sous des arcades, se dressent le Prodrome et les quatre Évangélistes, qui sont, aux premiers degrés des hiérarchies humaines, les prédécesseurs les plus autorisés de l'évêque.

Le monogramme du célèbre évêque qui lui a donné son nom, Maximien († 553), peut indiquer sa date, mais non sa provenance. Si elle fut sculptée à Ravenne, ce fut par un artiste oriental, familier avec les évangiles apocryphes (fuseau de la Vierge, Salomé, voyage à Bethléem, etc.), avec la topographie palestinienne (puits dans l'épreuve de la Vierge, bords rocheux du Jourdain avec l'église mentionnée par les pèlerins et qu'on ne trouve pas ailleurs), qui a connu les longues barbes et les cheveux unis des peuplades Scythes et Sarmathes (gardes de Joseph), les tiares des rois perses (Joseph) les ornements de leurs palais, tels que celui de Chosroès II à Machita, aux bords du Jourdain. Mais cet artiste était un Égyptien, attaché comme les tisserands coptes à l'histoire de Joseph, inspiré dans le choix du Prodrome par les mêmes théologiens que le miniaturiste du Cosmas, formé à la même école d'art, car son œuvre rappelle la Topographie par la largeur des visages, la saillie des muscles, la lourdeur des extrémités, le large traitement des draperies et même par le détail des accessoires, tels que les lits. La chaire de Ravenne est donc sortie des ateliers d'Égypte, en un temps où la tradition alexandrine était fort affaiblie par les progrès du goût oriental, qui remettait en honneur les procédés archaïques, soutenait par des pieds de profil un corps posé de face (Marc), allongeait les proportions, déformait la perspective et l'appliquait à rebours. Une telle décadence serait inexplicable au ve siècle.



Phot. Alinari.

Fig. 142. — Chaire de Maximien, à Ravenne : histoire de Joseph.

L'école de la chaire de Ravenne a laissé quelques autres monuments dont deux sont certainement égyptiens : ce sont des pyxides, c'est un peigne caractérisés par les colonnades et les arcades de l'arrière-plan ; ce sont enfin les diptyques « à cinq morceaux » d'Etschmiadzin, de Paris et de Berlin.

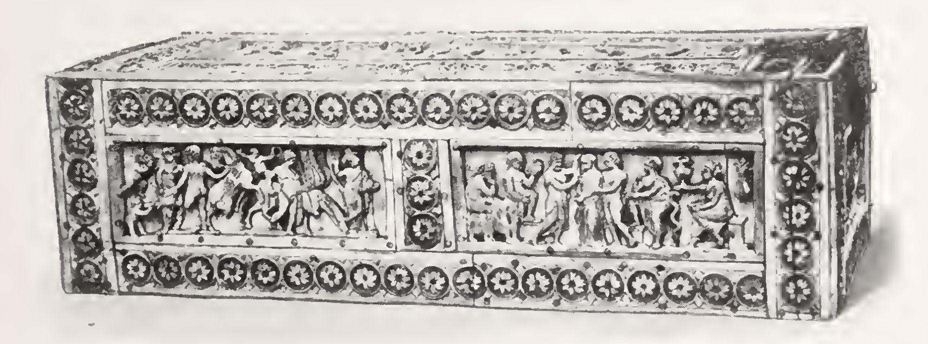
DIPTYQUE DE RAVENNE. — D'autres monuments, en partie aussi de provenance orientale, pyxides, peigne, volet de triptyque, se groupent autour du célèbre diptyque de Ravenne, autrefois à Murano, et dont le second feuillet, dispersé dans les collections privées (Stroganov, Crawford et Botkin), a été récemment en partie reconstitué par MM. Ajnalov et Strzygowski. C'est un diptyque à cinq morceaux. Les deux panneaux du centre imitent les compositions monumentales : dans l'un le Christ Emmanuel trône entre quatre Apôtres tandis qu'au-dessus, ainsi qu'à Saint-Vital et au Sinaï, deux anges volant portent la croix dans une couronne et que deux autres se dressent aux extrémités dans le costume et l'attitude des empereurs. Au revers la Vierge accueille les mages, assise de face entre deux groupes symétriques, comme dans l'évangéliaire d'Etschmiadzin, les ampoules de Monza et sans doute sur le fronton de Bethléem. Dans les autres registres aux scènes symboliques de l'Ancien Testament, aux miracles, s'ajoute l'enfance du Christ d'après les évangiles apocryphes. Le style de ce groupe se distingue nettement du précédent : les personnages sont grands, secs et anguleux, avec des têtes petites, rondes, les yeux levés, le regard aigu, comme sur les miniatures syriennes. Toutefois M. Strzygowski croit pouvoir attribuer le diptyque à un atelier de la haute Égypte.

CONSTANTINOPLE. — Quel fut le rôle de Constantinople? Quels liens la rattachent à l'Égypte? Un monument célèbre peut nous en donner une idée. C'est l'ivoire de Trèves où M. Strzygowski a reconnu la translation qui eut lieu, en 552, à l'église de Sainte-Irène « des Figuiers », au delà de la Corne d'or, des reliques provisoirement déposées à Sainte-Sophie. Devant l'église la sainte accueille le cortège; les deux patriarches de Constantinople et d'Alexandrie portent les reliques, assis sur un char. Le Palais impérial, garni de spectateurs, fait fond à la scène. Le relief est fouillé assez profondément sur la convexité de la dent. Ainsi les personnages s'étagent en plusieurs plans bien accusés, comme si le bas-relief historique romain avait fourni un modèle.

SECONDE ÉPOQUE : COFFRETS. — Dans la seconde période, le groupe peut-être le plus intéressant est celui des coffrets, surtout des coffrets civils. On en connaît une trentaine entiers et les fragments de vingt autres. Ils sont reconnaissables à leur ornementation très caractéristique, aux rosettes empruntées à l'ancien art d'Orient, mais enfermées dans des cercles et quelquefois alternant avec des figures de médailles. Le couvercle est tantôt plat, à coulisse, tantôt à dos d'âne. Ils sont composés de petits panneaux, d'ordinaire en os, que des câbles et des chevilles fixent sur un bâti de bois tendre.

Ces panneaux présentent les motifs profanes, que déjà les mosaïques, les miniatures ou les dalles sculptées nous ont rendus familiers; les plus

ordinaires sont les scènes de chasse (coffret de Pirano, aujourd'hui à Vienne; coffret pourpré de Sens), ou d'hippodrome, avec des combattants, des belluaires, et parmi eux Hercule étouffant le lion ou assis sur la peau de l'animal. A Cluny, en une longue frise, se déroule même une vraie scène de guerre sans doute empruntée aux peintures historiques qui décoraient les palais; des félins poursuivent ou dévorent, des aigles terrassent de petits animaux, ou bien des paons sont affrontés, comme sur les dalles sculptées, au milieu de tresses qui complètent l'ornementation des cadres. Les scènes pastorales du flabellum de Tournus, à Florence, proviennent aussi d'un coffret. Enfin les motifs qui ont le plus vivement excité la surprise des savants et que l'Oppien de Venise, le



Phot. du Musée de South-Kensington.

Fig. 145. — Coffret de Veroli (South-Kensington) : scènes mythologiques.

Grégoire de Nazianze de Jérusalem nous ont rendus familiers, sont les scènes mythologiques. Les plus remarquables, les plus proches de l'antique décorent le coffret de Veroli, aujourd'hui à South-Kensington : on y voit le Sacrifice d'Iphigénie, Pégase buvant, l'Enlèvement d'Europe, et des épisodes bachiques.

L'origine byzantine de ces monuments n'est pas douteuse. On les prendrait à première vue pour des œuvres de la décadence romaine. Mais M. Græven a justement relevé, à côté des copies fidèles comme le Sacrifice d'Iphigénie ou Pégase buvant, certains motifs déformés qui trahissent une ignorance des traditions antiques, inexplicable au IVe siècle. Ainsi Vénus tient une coupe ou un flambeau; le thyrse est transformé en fouet : des personnages, qui ont la tête nue dans l'art antique sont voilés; enfin la miniature chrétienne a fourni tels détails étrangers à l'art antique : sur un coffret de Florence l'enfant ouvrant la gueule d'un lion est un souvenir de Samson ou de David; sur celui de Veroli le groupe lapidant Europe est emprunté au rouleau de Josué.

M. Græven a saisi certaines analogies entre ces coffrets et les psautiers Chludov et attribue les plus anciens, ceux de Veroli et de Pirano,

à une renaissance qui aurait suivi la rupture iconoclastique. Il paraît plus naturel de les rattacher, avec M. Molinier, à l'art des Iconoclastes, qui ont encouragé les fêtes païennes et la peinture de genre. Peut-être même, ainsi que dans les manuscrits, le fil de la tradition alexandrine n'a-t-il pas été rompu.

Sur de tels coffrets, les sujets religieux sont rares, et d'époque tardive, fin du XIe ou XIIe siècle. Ce sont des saints (Florence) ou des épisodes de la Genèse.

Ces épisodes étaient familiers aux ivoiriers qui les sculptaient volontiers sur les coffrets ordinaires, sans les encadrements de rosettes. Ils choisissaient leurs modèles, et c'est là un trait fort intéressant, que M. Græven a mis en lumière par des exemples précis, dans les manuscrits historiés, tels que le rouleau de Josué (Josué recevant les Gabaonites, à South Kensington; ou prosterné aux pieds de l'archange, à Bologne), l'Octateuque du Vatican ou la Genèse de Vienne. C'est aussi à la miniature, mais à une miniature contemporaine, que le coffret du musée Kircher, sculpté pour un roi de Géorgie au XIIe siècle, paraît avoir emprunté le cycle très étendu de la jeunesse de David.

DIPTYQUES. — Ils sont fort nombreux ainsi que les triptyques ou les plaques enchâssées dans les reliquaires. On ne pourra songer à les classer que lorsque M. Graeven aura terminé sa très belle publication des ivoires du moyen âge. En attendant, nous nous bornerons à distinguer quelques groupes. De l'époque macédonienne nous possédons un monument daté. C'est une plaque portant sur chaque face, dans un registre, au-dessous de trois niches, trois bustes : d'un côté, le Christ entre deux saints; de l'autre, la Vierge accompagnée de l'archange Gabriel et couronnant Léon VI encore jeune. Cette image, comme celle du Grégoire de Nazianze de Paris, reproduit quelque composition monumentale. L'exécution en est large, mais un peu grossière.

Le groupe le plus remarquable a pour principal représentant le triptyque Harbaville. Sur le panneau central la Déisis paraît copiée d'après le tympan d'une « porte royale » et près de la tête du Christ, à l'exemple de Sainte-Sophie, deux médaillons d'ange garnissent le champ. Ailleurs, ce sont d'autres types de l'iconographie monumentale : Christ, Vierge, Prodrome, saints, en pied ou dans des médaillons, grandes compositions, telle que la Crucifixion, la Descente de Croix, le Christ aux Limbes, les Saintes Femmes au tombeau. Au cabinet des Médailles, le Christ sur un haut escabeau, couronne Romain et Eudoxie (1067-1070); c'est sans doute la copie d'un tableau que ces princes firent aussi modeler sur leur sceau. Le groupe entier se distingue par la noblesse des attitudes, par la justesse et la précision sèche des draperies, creusées de lignes profondes, par la grâce des visages, l'ondulation légère des cheveux et des barbes.



Phot. Giraudon.

FIG. 144. — TRIPTYQUE EN IVOIRE DU CABINET DES MÉDAILLES : CRUCIFIXION

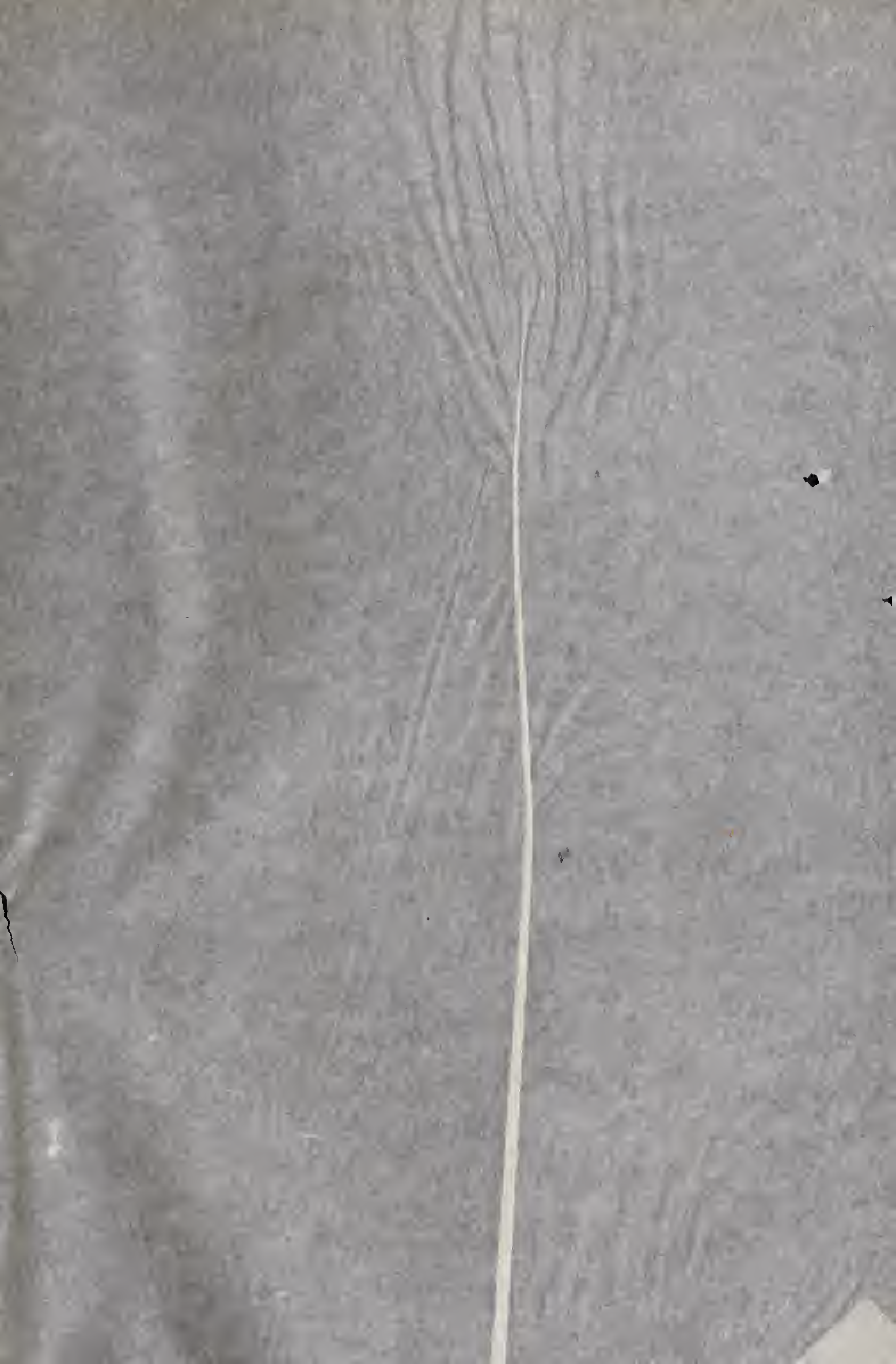
Quelle en est la date? Le reliquaire de Cortone, de facture presque identique au triptyque de Romain, mentionne un empereur Nicéphore et l'on a cru, en songeant à Nicéphore Phocas, que ce style avait été en honneur pendant un siècle. Mais l'empereur, mentionné sur le reliquaire de Cortone, peut être Nicéphore Botaniate (1078-1081); les barbares qu'il a mis en fuite seraient les troupes, en grande partie étrangères, de ses rivaux, Bryenne et Basilakès. Un autre triptyque, dont les deux volets, conservés l'un à Vienne, l'autre à Venise, figurent chacun un apôtre, porte le nom du despote Constantin. L'étroite parenté du style et de l'ornementation qui le relie au triptyque de Paris fait songer à Constantin Monomaque (1042-1054) ou à Constantin Ducas (1059-1067) bien plutôt qu'au frère de Basile II ou au Porphyrogénète. Enfin un Christ du même caractère, au Louvre, est assis sur le siège à dossier circulaire de Sainte-Sophie ou du Grégoire de Nazianze, qui disparaît des monnaies après Constantin Porphyrogénète et reparaît un siècle plus tard, avec Monomaque. Pour le triptyque Harbaville, un indice du même ordre, la forme du trône, qui est la plus fréquente sur les monnaies de la seconde moitié du XIe siècle, ramène à la même époque; en sorte que tous les indices permettent de grouper autour du règne de Romain Diogène cet ensemble de monuments si parents par le style, l'exécution et l'ornementation, qu'il est impossible de les répartir dans l'intervalle d'un siècle.



Phot. Giraudon.

FIG. 145. — Triptyque Harbaville, au Louvre : Déisis et saints.

L'iconographie des compositions pourrait, il est vrai, contredire cette conclusion, car dans la Crucifixion, dont nous connaissons trois exemples, le corps droit du Christ indique un modèle plus ancien que les mosaïques de Saint-Luc et de Chios. Mais, d'autre part, la présence du Prodrome dans l'Anastasis, que l'on rencontre pour la première fois à Kiev (si l'on admet que le Petersb. 21 ne soit pas antérieur), indique le milieu du XIe siècle et rend vraisemblable la survivance à cette époque, dans les ateliers d'ivoiriers, d'un type plus ancien de la Crucifixion, en sorte qu'en attendant une étude systématique de ce remarquable







IVOIRE BYZANTIN (Bibl. Nat.)

COURONNEMENT DE ROMAIN IV ET D'EUDOXIE



ensemble, on peut en fixer l'éclosion au troisième quart du XIe siècle.

En d'autres triptyques, la figure ou la scène est placée entre des colonnes, sous un baldaquin ajouré, orné de fleurons. Ils sont apparentés au groupe Harbaville. On saisit très bien la transition en comparant sur trois d'entre eux l'image de la Vierge debout, tenant sur son bras droit l'Enfant bénissant. Celui d'Utrecht, sans décoration, est du pur style Harbaville. Celui de Liège annonce par certains détails de l'ornementation le troisième, le triptyque Spitzer-Hardtmann, dont le baldaquin ajouré, appuyé sur des colonnes torses, encadre une figure d'un modelé encore précis et raide.

D'ordinaire les triptyques de ce groupe présentent des scènes, non seulement sur le panneau central qui parfois subsiste seul : Crucifixion (collection Bonaffé), Descente de Croix (collection Chalandon), Dormition de la Vierge (Bibliothèque royale, Munich); mais aussi sur les côtés : dans la collection Spitzer, Rameaux, Limbes et Ascension se groupent autour de la Nativité.

Ces monuments ont un caractère nouveau : les plis des draperies sont moins profonds, plus souples et plus nombreux. Le saint Jean de l'ivoire Bonaffé rappelle de très près celui de Daphni. La Dormition de la Vierge avec deux anges, la Nativité avec un plus grand nombre se rattachent à l'iconographie de la fin du XIe et du XIIe siècle. Ici encore les ivoiriers ont subi l'influence des mosaïstes, des peintres ou des miniaturistes.

STÉATITES. — Des ivoires il faut savoir distinguer les icones en stéatite que M. Schlumberger a publié en grand nombre dans son *Épopée byzantine*, avec la plupart des monuments mentionnés dans ces dernières pages. Elles figurent, ainsi que le Ménologe, des saints sous une arcade : la plus caractéristique est celle de saint Georges, à Vatopédi. D'autres se rattachent plus étroitement encore à l'art monumental : tel est le beau bas-relief de la comtesse de Béarn sur lequel, au-dessous du trône de l'Hétimasie, gardé par les deux archanges, quatre saints guerriers, les Stratilates « apparus aux quatre extrémités de la terre se tiennent prêts à recevoir la récompense des élus ». Le chef-d'œuvre en cette matière est une patène de Saint-Pantéléimon au Mont-Athos, sculptée vers 1200, où la Vierge, entourée de prophètes, tient l'Enfant avec une grâce et une familiarité qui annoncent des temps nouveaux. Ces œuvres touchent déjà à la glyptique. Comme les murs des églises, quelques-unes (Vatopédi, Tolède, fin XIe ou XIIe siècle) groupaient l'ensemble des grandes fêtes, surtout les douze, qui ont formé un groupe d'élection :

Annonciation,	Nativité,	Présentation,
Baptême,	Transfiguration,	Lazare,
Rameaux,	Crucifixion,	Limbes,
Ascension,	Pentecôte,	Mort de la Vierge.

Glyptique. — Les gemmes romaines s'amassèrent en grand nombre à Constantinople et servirent non seulement aux besoins de la vie mondaine, mais aussi à ceux du culte. C'est ainsi que deux bustes impériaux de l'époque constantinienne passèrent pour les portraits des saints Serge et Bacchus. Les dépouilles de la glyptique romaine jouent un grand rôle dans le Livre des Cérémonies de Constantin Porphyrogénète.

L'art chrétien avait adopté la technique des pierres gravées. Sans doute, M. Babelon l'a montré, l'Occident ne l'abandonna point, mais ce fut Byzance qui en continua la tradition jusqu'à la Renaissance. Elles furent en vogue, du ɪvᵉ au vɪᵉ siècle, dans l'Orient grec, à Alexandrie, à Antioche, sous forme d'amulettes. Beaucoup portent de simples inscriptions, quelques-unes des symboles et des scènes. Une prune d'émeraude, au musée de Vienne, représente deux fois Harpocrate assis sur une fleur de lotus. M. Ajnalov a publié un sceau orné de symboles gnostiques, où figurent, après une suite de scènes évangéliques, deux mariés sous une arcade entre cinq amphores, deux pains et deux poissons. C'est là un thème antique transformé par l'art chrétien, qui a substitué, sur des anneaux ou des plaques d'or, le Christ au pontife ou à Junon. Les camées-amulettes de l'Orient grec servirent de modèles aux joailliers sassanides, qui gravèrent volontiers la Croix du Golgotha ou Daniel entre les lions. Peut-être faut-il rattacher à ce groupe, deux camées de Moscou et de Paris, où deux anges drapés à l'antique se tournent vers la Croix, qu'ils tiennent d'une main. A Paris on voit au-dessus de la Croix, comme sur les ampoules de Monza, le Christ barbu, et, au-dessous, le globe et les quatre fleuves; à Moscou, le Christ Emmanuel et le nom grec du propriétaire. C'est donc un type palestinien et grec d'un caractère monumental.

Dans la seconde époque apparaissent surtout, comme sur les bulles d'or et les plombs, le Christ, la Vierge ou quelques saints, surtout des saints guerriers, patrons des dignitaires de l'armée. Les scènes sont plus rares. Toutefois elles ont pu se développer avec ampleur. Le monastère de Xiropotamou, au Mont-Athos, en conserve un exemple d'une remarquable finesse. C'est la patène, attribuée à Pulchérie, mais que son style date du milieu du xɪɪᵉ siècle. Au centre figure la Vierge orante, avec l'Enfant Jésus, encensée par les deux archanges; dans une première bande circulaire se déroule « la Divine Liturgie », c'est la procession eucharistique célébrée par des anges, habillés en prêtres et en diacres, au moment où se chante l'hymne des Chérubins; dans une seconde, deux anges et les douze apôtres s'inclinent vers l'Hétimasie. C'est la décoration même des sanctuaires. Nul monument ne montre mieux la parenté étroite de l'art monumental et des arts mineurs et le lien qui les rattache aux usages liturgiques.

Caractère et rôle de la sculpture. — Ainsi la grande sculpture au début, l'ivoirerie et la glyptique en tout temps ont produit des œuvres belles ou fines. Elles combinent la souplesse du bas-relief pittoresque avec la régularité archaïque, suivant les besoins, parfois d'après la forme des panneaux. Fidèles à la tradition alexandrine, elles empruntent leurs modèles, surtout pendant la seconde époque, à la peinture : les ivoires les prennent même à leur taille et imitent les miniatures. C'est là un trait significatif, car la parenté des deux arts n'est point une alliance de rencontre. Ensemble ils profitaient de cette tolérance qui leur assura le privilège de mieux conserver le contact fécond de l'art antique et de la réalité.

E. — Le Métal et l'Émail.

La tradition de la toreutique alexandrine subsistait au IVe siècle. Constantin donna une vigoureuse impulsion au travail des métaux : il l'encouragea par des immunités; nous avons vu le rôle qu'il lui assigna dans la décoration des églises. Il faisait ciseler des bas-reliefs en or, dressait des croix en or décorées de pierres fines, non seulement sur le rocher du Golgotha, mais dans le Palais impérial, sur plusieurs places de sa nouvelle ville. Ses successeurs se firent ériger des statues d'or et d'argent. Les empereurs iconoclastes, à l'exemple des monarques orientaux, exercèrent jusqu'à l'excès l'ingéniosité des orfèvres, qui firent rugir les lions et gazouiller les oiseaux auprès de leur trône. Mais de tout ce luxe presque rien ne subsiste.

Orient hellénistique. — En Égypte, les bronziers continuent ou déforment la tradition alexandrine par des statuettes minuscules de musiciens ou de femmes nues; ils cisèlent avec art la clef du monastère de Schnoudi; ils modèlent sur la panse d'un vase (Collection Fouquet), comme autour d'une pyxide divers épisodes évangéliques. En Asie, peut-être à Antioche ou Jérusalem, un orfèvre les repoussait sur le triple registre de deux médaillons d'or, dans une bordure de douze petits bustes (Tchinili-Kiosk, provenant d'Adana, en Cilicie). Au milieu d'une bordure toute pareille, sur les disques bombés des célèbres ampoules palestiniennes, apportées de Rome à Monza vers l'an 600 et qui enfermaient l'huile de lampe ou la terre des lieux saints, un atelier d'argentier avait frappé, souvent avec une



Phot. Rossi.

Fig. 146. — Ampoule de Monza : Ascension.

même matrice, de véritables compositions monumentales, copies directes ou tout au moins interprétation fidèle des mosaïques ou des fresques décorant le sanctuaire, où l' « eulogie » était recueillie. Nous avons décrit déjà l'Adoration des Mages et la Crucifixion. Le Saint-Sépulcre que l'ange montre vide aux Saintes Femmes répond bien aux descriptions des pèlerins. Phocas a vu dans la grotte de Nazareth : l'Annonciation, la Rencontre de Marie et d'Élisabeth, que groupe une même ampoule avec quelques autres épisodes évangéliques. Ces petits objets, parfois reproduits sous forme d'amulette, ont propagé au loin les types de l'iconographie palestinienne. Ils les ont portés même aux extrémités de l'Orient chrétien parmi les communautés de la Mésopotamie et de la Perse; ils les ont fait inciser par exemple sur une patène de pur style sassanide, qui fut apportée au moyen âge en échange de fourrures dans la région de Perm. Les argentiers de la Mésopotamie ont aussi ciselé, avec un goût plus digne de l'original grec, sur le célèbre plat Stroganov, trouvé aussi en Sibérie, deux anges ailés et nimbés en toge, aux deux côtés de la croix gemmée et pattée, dressée sur une sphère, au-dessus des quatre fleuves. Enfin les argentiers de l'Orient hellénistique ont encore, vers la fin du VIe siècle, modelé ou niellé un trésor trouvé à Kerkynia, dans l'île de Chypre : bassin, lampe hexagonale, ornées de figures saintes, cuillères oblongues où courent des animaux.

CONSTANTINOPLE : RELIEF. — Constantinople attira sans doute des bronziers, des argentiers et des orfèvres au temps de sa fondation. Mais les œuvres les plus anciennes qu'on puisse leur attribuer avec certitude remontent au règne de Justinien. Le bouclier de ce prince, trouvé à Kertch, n'est plus en relief comme ceux de Valentinien, de Théodose, d'Aspar (455) et reproduit non plus les compositions de diptyques consulaires, mais une autre image empruntée aux monnaies : une victoire ailée précède, levant vers lui une couronne triomphale, un cavalier diadémé et nimbé, que suit un guerrier. Justinien avait fait repousser cette même image, en même temps que son portrait, sur un médaillon d'or que le Cabinet des médailles possédait avant 1831. Enfin Justin II, sur une croix célèbre, un des joyaux du trésor de Saint-Pierre, enveloppa de riches feuillages des médaillons : Agneau, Christ, empereur et impératrice.

NIELLES ET VERROTERIE CLOISONNÉE. — Les orfèvres byzantins gardèrent jusqu'à une époque avancée l'usage du repoussé ; nous le retrouverons sans mélange au XIIe siècle. Mais de bonne heure le procédé leur parut trop simple ; ils devaient d'ailleurs en chercher d'autres pour aplanir le relief et lui substituer la polychromie. C'est ainsi qu'à Monza, Grégoire le Grand offrit à Adaloald, en 605, une croix, fabriquée à Byzance, où l'on voit, sous une plaque de cristal de roche, la Crucifixion dessinée par des nielles sur une feuille d'or; ils enrichirent l'or non seulement au

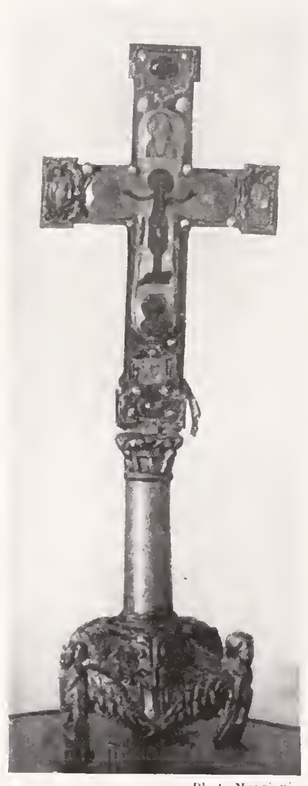
moyen des nielles, mais aussi des gemmes et de la verroterie cloisonnée. Tel est l'encolpion en or appartenant à la comtesse Dzyalinska (VIe-VIIe siècles) en forme de croix, dont la face est cloisonnée de verroterie rouge et verte, le revers et l'enveloppe niellés. La verroterie cloisonnée conduisait à l'émail.

ÉMAUX. — M. Kondakov a mis en pleine lumière l'origine et la technique des émaux. L'émail cloisonné vient de la Perse, à qui les Byzantins ont emprunté grand nombre d'ornements et de parures. Mais il est difficile de déterminer le caractère des premiers essais de l'émaillerie byzantine : l'autel de Sainte-Sophie mêlait probablement aux innombrables pierres précieuses un émail champlevé d'un caractère antique et dont le rôle était borné à une ornementation très simple. Il semble que ce soit la période iconoclastique, si largement ouverte aux influences orientales, qui mit en honneur et développa la pratique de l'émail cloisonné. En tout cas il occupe une place très importante dans l'œuvre de Basile Ier : l'image en émail du Sauveur décorait l'église du prophète Élie et l'architrave en or massif de la Nouvelle Basilique. « On décorait d'émaux, dit M. Kondakov, non seulement les plats, les coupes et toute la vaisselle de la cour, mais encore les armes d'apparat et les harnais des chevaux. Les ustensiles du culte, les calices, les patènes, les croix, les reliures, les reliquaires, etc., sont compris par Constantin Porphyrogénète sous le nom général de ἔργα χυμευτικά. » Ces objets étaient souvent suspendus en guise d'ornement dans les salles du Palais.

Pour fabriquer un émail cloisonné on traçait d'abord l'esquisse au pointillé sur une plaque d'or, ou plutôt d'électron qui est moins fusible, puis on relevait le bord, on collait les petites cloisons avec de la pâte de fleur de farine et l'on soudait par-dessous. Sur les vases, on posait des médaillons tout prêts, ce sont les émaux de plique. Les oxydes mélangés au plomb et au borax déterminaient la couleur : blanc de perle (étain), bleu (cobalt), lilas (peroxyde de manganèse), rouge et pourpre. Ces couleurs ont une fusibilité différente et les plus fusibles, tels que le bleu turquoise clair, étaient choisies de préférence. La qualité du ton dépendait surtout du temps de cuite. Les premiers émaux, ceux du Paliotto de Saint-Ambroise (vers 835), par exemple, décorés de simples ornements, sont translucides, vert émeraude, bleu turquoise ou rouge cannelle. Plus tard avec les progrès de la chimie, au Xe siècle, la gamme chromatique, d'abord assez pauvre, s'enrichit; les chairs d'un blanc laiteux finirent par acquérir des tons naturels d'une merveilleuse finesse. Plus tard, aux XIIe et XIIIe siècles, la pureté des couleurs s'altéra. Les Xe et XIe siècles représentent l'âge d'or de l'émaillerie.

CROIX. — L'objet le plus familier à l'émaillerie byzantine est la croix. Elle a été traitée sous diverses formes. C'est la croix pectorale toute

petite (Martvili, VIII-IXe siècle; South-Kensington, antérieure au Xe; coll. Hope, fin Xe-XIe siècle; reine Dagmar, XIe siècle, d'après M. Kondakov; Gaète). C'est la staurothèque, reliquaire de la vraie Croix enchâssé à son tour dans un riche coffret, plus grande, sauf exception (Livadia en Crimée, Xe siècle), car la plus célèbre, celle de Limbourg, exécutée entre 948 et 959, mesure 48 centimètres sur 34, et très recherchée (collection Oppenheim, Xe siècle; Namur, Lavra, XIe; Gran, XIIe, croix isolées de Velletri et de Cosenza), parfois découpée en quatre feuilles (Halberstadt, Hildesheim). C'est enfin la croix processionnelle, qui est plus rare (Nikorsminda, XIe siècle). Sa décoration rappelle celle des églises. Ce fut d'abord l'agneau et les symboles (Velletri), puis le Christ lui-même assis entre les évangélistes (Cosenza). Mais le thème que l'objet appelait est la Crucifixion; il s'y adaptait fort bien; car ses éléments symétriques pouvaient s'isoler, la Vierge et saint Jean en buste, aux extrémités des bras horizontaux, les anges ou le Golgotha aux deux autres. Au revers, la Déisis rappelle aussi la décoration des absides; mais le choix des émailleurs se porte d'ordinaire sur la Vierge orante. La boîte présente, à Limbourg, sur le couvercle, la Déisis, deux archanges et les douze apôtres, en neuf compartiments dans une bordure de bustes, et à l'intérieur, sur les côtés de la cavité où reposait la croix, des anges et des puissances. Ces images, avec la Crucifixion et la Vierge qui devait décorer la croix elle-même, formaient un tout bien complet, représentant en ses éléments essentiels la décoration monumentale. La plupart des autres staurothèques portent sur le couvercle la Crucifixion, qui peut-être en ce cas ne figurait pas sur la croix.



Phot. Moscioni.
FIG. 147. — Croix de Velletri : Crucifixion.

A la croix, le choix des sujets rattache le triptyque-reliquaire (deux à Hanau, un au Vatican, XIe et XIIe siècle) et les reliures, très nombreuses à Saint-Marc : au VIIe ou au VIIIe siècle, la verroterie cloisonnée encadra l'émail qui figure, sur la plus ancienne, deux croix avec le Christ et la Vierge. Le livre des évangiles, dans la pensée de ce temps, possédait les mêmes vertus, avait droit au même culte que la croix et jouait dans la liturgie un rôle analogue, en particulier aux processions des fêtes pas-

cales. On retrouve la Crucifixion à la Reiche Chapelle de Munich. Avec le temps, la décoration des reliures s'adapta plus étroitement encore à celle des églises. A Saint-Marc, la Crucifixion et les Limbes, symboles du dogme, occupent le centre des deux panneaux avec les fêtes en bordure. A Sienne, une riche décoration composite a groupé autour des Limbes et de l'Ascension toute la hiérarchie céleste : Déisis, Pierre, Paul, anges et séraphins. Toutes ces œuvres datent du XIe ou du XIIe siècle.

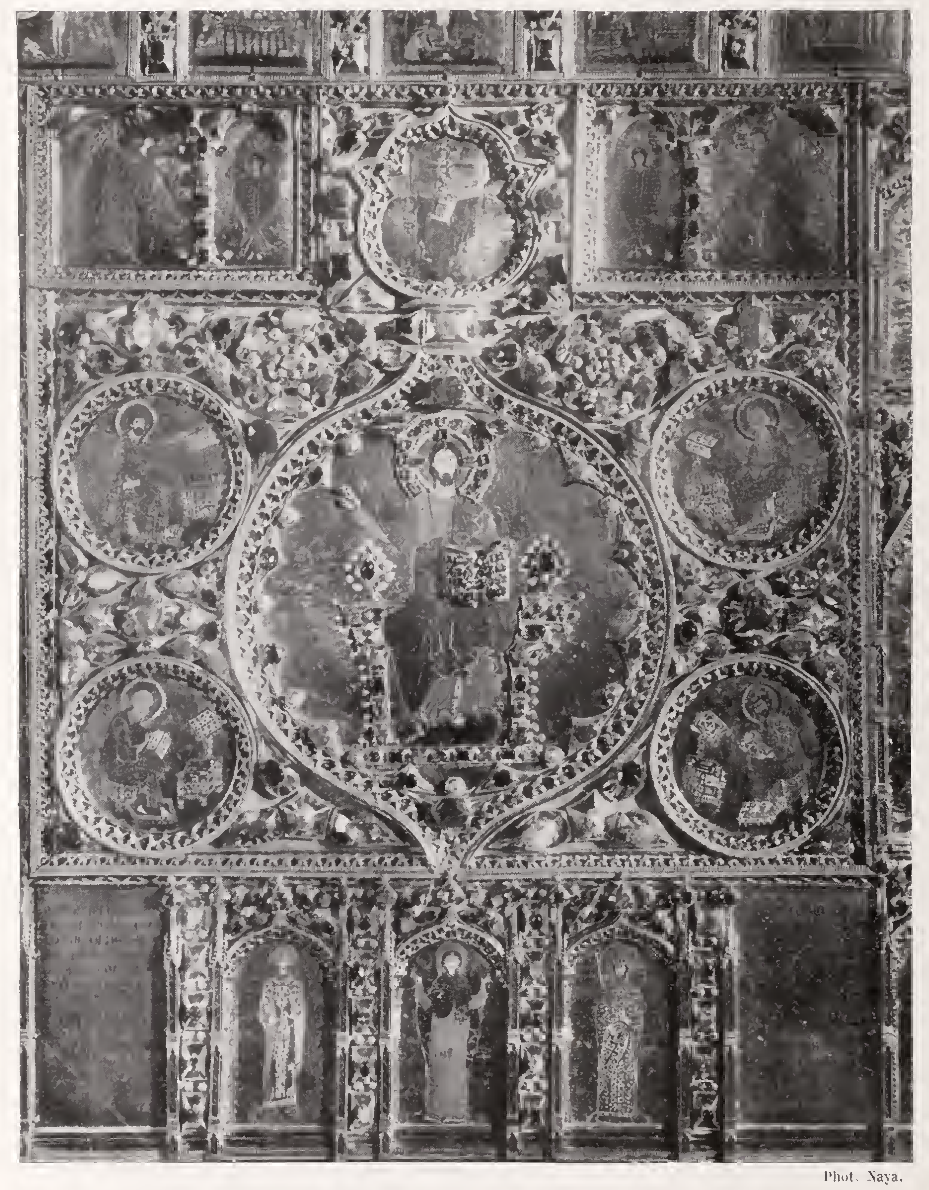
ICONES. — Après la croix et l'évangile, l'émail devait naturellement décorer l'icone, qui acquit le même prestige dans le cœur des Orthodoxes. A Martvili, en Géorgie, la Vierge Hodégétria se dresse sous une arcade gemmée entre des rinceaux. Ce petit tableau (0 m. 32 × 0 m. 24) est un des chefs-d'œuvre du Xe siècle. Les deux autres, qui servent aujourd'hui de reliure, sont les saints Michel de Saint-Marc. Suivant M. Kondakov, ils symbolisent la Σοφία, l'omniscience divine. L'un deux debout, l'épée et le globe en main, garde l'entrée du Paradis : le fond, la cuirasse sont d'une ornementation fort riche; la tête en plus haut-relief est modelée par un émail couleur de chair, parfondu sur un masque d'or. L'autre, en buste, appuyé sur un sceptre et bénissant, a le visage en or repoussé sur un fond recouvert de filigrane : les émaux et les pierreries étincellent dans le nimbe, les ailes et le vêtement. D'autres icones présentent des scènes : Crucifixion (coll. Botkin); Limbes, Annonciation (Chémokmédi).

Mais les émaux ont servi plus souvent encore à encadrer les images saintes qu'à les modeler. Ces cadres portaient des médaillons de saints ou d'anges, tantôt avec la Déisis (Vierge Nicopéa à Venise, Xe siècle; Vierge de Khopi, XIIIe siècle), tantôt avec l'Hétimasie (Guélat, Lavra, XIIe siècle). Un des plus finement exécutés à Djoumati, en Géorgie, entourait l'archange Gabriel de grands médaillons circulaires, cloisonnés à fond d'or, Christ, Vierge, Précurseur, apôtres, évangélistes et saints, qui forment aujourd'hui le noyau de la collection Svénigorodskoï. A Kozkhéri en Mingrélie, se juxtaposent sans cadres, comme sur les marges d'un manuscrit, quelques épisodes de la vie de la Vierge mêlés à des chérubins et à des saints. Les deux monuments sont du XIe siècle. A Valopédi, les douze fêtes, modelées en repoussé, encadrent la belle icone en mosaïque de la Crucifixion.

Ainsi est-on arrivé à l'icone composite, à de véritables compositions d'orfèvrerie, telles que le triptyque de Kakhouli et la Pala d'oro de Venise.

Le triptyque de Kakhouli, au couvent de Guélat en Mingrélie, est décoré de feuillages en repoussé, de style persan, au milieu desquels les émaux sont répandus à profusion. Il a été exécuté dans le deuxième quart du XIIe siècle, en Géorgie même, mais avec des émaux byzantins plus anciens, dont l'un montre le Christ couronnant Michel VII et sa femme Marie, princesse de Géorgie (1071-1078). Une Crucifixion sur fond vert

émeraude translucide avec des carnations blanches, et le Christ vêtu du colobium, remonterait à l'époque des Iconoclastes. En la plupart des



Phot. Naya.

Fig. 148. — Pala d'Oro, panneau inférieur : Christ, Vierge, évangélistes, etc.

autres émaux, non seulement l'éclat des couleurs, où dominent le bleu de ciel et le bleu turquoise, les tons violets et pourpres et les nuances tendres des chairs, mais aussi la maîtrise et la délicatesse dans l'exécution caractérisent le XI[e] siècle. Ce sont des rectangles carrés et de petits médaillons dont la dimension varie de 5 à 8 centimètres. La composition







Phot. [illegible]aya

FRAGMENT DE LA PALA D'ORO

(Saint-Marc de Venise)

Librairie A[illegible]d [illegible]



est un peu confuse, surtout sur les volets où l'on a utilisé beaucoup de croix pectorales. Toutefois on y reconnaît aisément l'ordonnance des décorations monumentales. Au-dessus de l'image centrale, celle de la Vierge orante, on a placé la Déisis, l'Hétimasie et les évangélistes; à ses côtés, deux archanges, les apôtres, deux évêques et des médaillons de martyrs. Au-dessous, le Pantocrator, assis sur l'arc céleste, au milieu des étoiles, dans un médaillon demi-circulaire, paraît copié sur un tympan de porte et rappelle le narthex de Sainte-Sophie.

La Pala d'oro est aussi une œuvre composite, inspirée de la décoration monumentale. Un premier tableau d'autel avait été commandé par le doge Pier Orséolo en 976-978. Il fut remanié et amplifié par Ordelaf Falier en 1105, par Pietro Ziani (1205-1209), et restauré en 1345. Il se compose aujourd'hui de deux volets horizontaux d'inégale hauteur. Le volet supérieur, sorte d'architrave, où les six dernières grandes fêtes, depuis les Rameaux jusqu'à la Dormition, se déroulent sous des arcades, aux côtés de l'archange Michel, a pu être apporté de Constantinople en 1204. La technique est parfaite; les médaillons et les petites plaques qui garnissent le fond appartiennent aux meilleurs émaux du xe et du xie siècle. Au centre du volet inférieur, Hétimasie et puissances célestes, Pantocrator et évangélistes, Vierge orante et donateurs (Irène et le doge Falier au lieu de Jean Comnène), reproduisent l'ordonnance des coupoles et des sanctuaires. Sur deux panneaux latéraux se développent, en trois zones, les archanges inclinés, comme à Bethléem, puis les apôtres et les prophètes. De petits panneaux carrés, cycle incomplet de la vie du Christ, vie de saint Marc, encadrent cet ensemble sur trois côtés. M. Kondakov attribue à la fin du xie ou au xiie siècle le Christ, la Vierge, les apôtres et les anges; au xiiie ou au xive, et à des mains vénitiennes, les évangélistes, les prophètes, le doge, Irène et les petits panneaux de l'encadrement. Mais il retrouve les caractères de la plus belle époque, du xe siècle, en quelques-uns des petits médaillons, attachés au cadre saillant de la Pala; l'exécution en est parfaite et le choix des sujets tout à fait remarquable : un cavalier royal tient un faucon sur le poing tandis qu'un chien pourchasse un lièvre; deux griffons gardent l'arbre symbolique de la vie, qui porte, entre ses branches très stylisées, une tête de femme couronnée; ou bien la Croix se dresse au-dessus de ses sept jeunes pousses qu'entourent deux paons et deux serpents. Ces images toutes orientales proviennent d'anciennes amulettes.

MOBILIER EUCHARISTIQUE. — Les calices, fort nombreux à Saint-Marc sont tantôt des coupes hémisphériques ou des troncs de cônes posés sur un pied élevé, tantôt des coupes basses sans pied, munies d'anses soudées à deux cercles d'or qui contournent la base et l'orifice. L'un d'eux dédié par l'empereur Romain, probablement Romain IV, est orné

d'émaux; un autre est en entier revêtu de plaques émaillées. Aucun n'est antérieur au xe siècle. Une patène, à Saint-Marc, porte le Christ en émail cloisonné; une autre, à Halberstadt, la Crucifixion en relief au centre, et les médaillons des apôtres entre les lobes du rebord. Le pain était conservé dans des coffrets, artophora, ornées d'images; par exemple le Christ remet à des saints inclinés, ainsi que dans les anciennes mosaïques, la couronne de gloire (trésor de Saint-Marc). Parfois ces coffrets, à l'imitation de la célèbre lampe Basilevski, affectent la forme d'une église. Au trésor de Saint-Marc, quatre hémicycles, suivant l'usage arménien et géorgien, flanquent le cube de l'édifice, que surmontent cinq coupoles; tandis qu'aux parois, au milieu d'animaux fantastiques, se dressent les allégories de la Force et de la Prudence.

COURONNES. — De l'orfèvrerie profane, nous possédons deux œuvres importantes. Ce sont deux couronnes. L'une fut offerte par Constantin Monomaque au roi de Hongrie André Ier (1046-1061). Elle est composée de plaques d'or rectangulaires et cintrées, trouvées à Nystra Ivanka et qui figurent Constantin, Zoé, Théodora, l'Humilité et la Vérité, des danseuses nimbées agitant des draperies au-dessus de leur tête, et des perroquets dans les rinceaux du fond. Deux médaillons des apôtres Pierre et André formaient sans doute deux pendeloques. La fabrication est négligée, les plaques minces et les couches d'émail peu profondes. L'autre est la couronne de « saint Étienne » envoyée à Geysa Ier lors de son avènement au trône, en 1074. C'est un large cercle d'or bordé d'un double fil de perles, orné de pierreries et d'émaux. Sur le devant, au-dessus du cercle, le Christ est assis entre deux cyprès. A cette image se rattachent, sur le cercle, six bustes d'archanges et de saints; en arrière, symétrique au Christ, l'empereur Ducas domine le porphyrogénète Constantin et le roi Geysa. Entre le Christ et l'empereur, des triangles et des médaillons demi-circulaires bordent le cercle, en font une couronne radiée de César, non un diadème. La partie haute, formée de deux branches entre-croisées, est postérieure. Ainsi les images saintes et profanes se mélangeaient sur les couronnes comme aux murs des palais.

BRONZE. — Les bronziers, comme les argentiers et les orfèvres, en vinrent à remplacer le relief par le dessin. Sans doute ils continuèrent à fondre des figures en ronde-bosse, par exemple, devant la « Nouvelle Basilique » de Basile Ier, les coqs, les boucs et les béliers, qui lançaient l'eau dans un bassin en pierre sagarienne; ou bien sur des bassins des IXe et Xe siècles, trouvés en Crimée, ils modelèrent, comme sur le vase Fouquet, des épisodes évangéliques, depuis la naissance du Christ jusqu'à sa résurrection. Mais sur les portes monumentales, qui leur valurent au moyen âge une renommée européenne, ils abandonnèrent la

tradition des panneaux en relief, inaugurée par Constantin dans la basilique de Tyr. A Sainte-Sophie, des rinceaux et des grecques finement modelés encadrent des panneaux plats. Les portes qu'à partir de 1066, à l'exemple d'Amalfi, plusieurs églises italiennes (Mont-Cassin, Saint-Michel-in-Monte-Gargano, Atrani, Salerne et Venise) empruntèrent aux ateliers byzantins n'ont pas de relief. Celles de Saint-Paul-hors-les-Murs, exécutées en 1070 par un artiste nommé Stauracios, étaient damasquinées, et figuraient les têtes et les extrémités des personnages avec de l'émail. En un très grand nombre de petits compartiments sont réparties les douze fêtes (la Descente de croix remplace la Dormition), les portraits des prophètes et des apôtres en pied sous des arcades; enfin, comme dans les mosaïques de Saint-Marc, les supplices des apôtres.

Caractère et rôle de l'orfèvrerie et de l'émail. — Les reliefs du bronze et des métaux précieux, ont pu comme ceux des ivoires, se modeler d'après des miniatures; mais l'émail n'emprunte guère ses sujets qu'à l'iconographie monumentale. Son procédé même lui interdisait le style pittoresque. D'ailleurs une étroite analogie de nature le rattachait à la mosaïque : l'une et l'autre, il est vrai à une échelle bien différente, s'adaptent à une structure, donnent un ton dans une polychromie complexe et somptueuse. L'émail cloisonné, par sa technique, étrangère à l'antiquité classique, inspirée de l'Orient, fondée sur la science et la dextérité, soucieuse non de la ligne souple, du modelé juste, mais de la couleur rare, de la réussite exquise, caractérise mieux encore que la mosaïque le génie artistique de Byzance. Aussi exerça-t-il une action profonde. En s'insinuant sur tous les objets de la vie d'apparat, il habitua l'œil des Byzantins aux teintes plates rayées d'or, parfois les leur fit préférer au modelé dans l'exécution des mosaïques ou des miniatures. Des monuments entiers imitèrent cette technique brillante : au ixe siècle, le Grégoire de l'Ambrosienne dessine ses personnages comme avec des nielles sur des silhouettes d'or, et plus tard, au xiie, le Parisinus 74, ainsi qu'une partie de sa réplique à la Laurentienne, cerne de traits d'or les riches nuances uniformes des émaux. Ce fut là, il est vrai, une fantaisie passagère : la force de la tradition antique sauva, renforça même le modelé; mais sous l'influence des émaux, elle dut, au xie siècle, opérer les dégradations en des gammes plus hautes, avec des couleurs plus riches.

F. — Les procédés et le style.

De ces longues analyses il convient de dégager quelques traits généraux pour caractériser le style byzantin et son évolution.

Les fonds et la perspective. — L'art byzantin a reçu de l'art antique deux procédés opposés, dont nous avons souvent marqué le rôle. L'un est celui du haut-relief archaïque et classique : fonds unis, paysage et édifices à peine indiqués comme des simples accessoires, hors de proportions avec les personnages, personnages alignés sur un seul plan, touchant de la tête le bord supérieur de la composition, en des attitudes très simples, d'un type presque uniforme, profil ou face, inégalité de taille répondant à celle des conditions, différence des plans marqués par la superposition de deux registres. L'autre, celui du bas-relief pittoresque et de la peinture décorative, créé par les Alexandrins, adopté par Rome : il comporte des architectures et des paysages très développés et une application approximative des lois de la perspective.



Fig. 149. — Genèse de Vienne : Rebecca et Éliézer.
(Hartel-Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, pl. xiii.)

Les Alexandrins et les Romains ne se sont jamais bien dégagés des procédés archaïques : les architectures de Pompéi s'entassent sans vraisemblance ; le paysage a un horizon très élevé ou deux points de vue, et d'autre part on peut relever sur la colonne Trajane, où l'élément pittoresque tient pourtant une grande place, deux traits caractéristiques : la disproportion entre les personnages et les objets et la superposition soit de deux scènes inégalement distantes en deux registres, soit de cinq ou six rangs de soldats, chacun dépassant de la tête le précédent.

L'ivoire Trivulce, remarquable par la perspective du sol et du Saint-Sépulcre, par les nuages du ciel et les raccourcis des personnages, montre, ainsi que les colonnes de Tchnili-Kiosk, combien la tradition du bas-relief pittoresque était restée vivace en Orient jusqu'au vi^e siècle. Mais d'ordinaire, dans les sculptures de la première époque, comme sur la colonne Trajane, les deux procédés se mêlent intimement. A Sainte-Sabine sur les panneaux étendus en largeur ressortent des hauts-reliefs ; tandis que sur les autres, plus hauts que larges, se développent des bas-reliefs pittoresques, à moins que l'exagération même de la perspective ne les fasse diviser en registres. L'ivoirier de Maximien, un siècle plus tard

combine de préférence les deux procédés sans s'arrêter à la forme des panneaux : les personnages atteignent le haut de la composition, disposés à des plans différents, sur un sol où des stries et des saillies marquent la perspective, tandis que des arcades et des colonnes, discrètement indiquées en profondeur, rappellent les anciennes architectures. Ce retour vers un archaïsme mitigé caractérise les compositions byzantines.

Avec le même éclectisme les mosaïstes et les peintres ont traité la couleur. La tradition archaïque et sculpturale commande des fonds uniformes, bleu ou or, sur lesquels des draperies claires, à peine nuancées par des ombres légères, font l'effet de statues. Au contraire la tradition pittoresque exige un fond polychrome. Les premiers artistes byzantins empruntèrent à Pompéi les roses du second plan, entre le vert du sol et le bleu du ciel; ils se souvinrent même d'un procédé alexandrin, signalé par Philostrate, pour rendre les effets de lumière en marquant vivement les reflets sur les objets et les draperies. M. Wickhoff l'a signalé dans la Genèse de Vienne et l'appelle « illusionniste ». Pour rendre ces effets les Byzantins de la première époque taillaient en escalier le sol et les rochers, et, parmi les tons roses illuminant l'horizon, au-dessous d'un ciel bleu sombre, ils semaient des nuages éclairés en haut et projetant une ombre. Rabula, dans l'Ascension, modifie ses tons suivant que la lumière vient du soleil ou de la lune. A Saint-Vital, ce sont de minces stries, rouges et blanches sur fond bleu clair, bleues et blanches sur fond gris violet, ou bien bleues et rouges sur fond blanc.

Les Byzantins imitèrent ces procédés : leurs rochers pointus, escarpés et taillés en escaliers, brillent encore au xve siècle, à Mistra, de reflets intenses; ou bien ils s'illuminent de tons éclatants, où dominent le violet et le lilas : les monts de la Palestine se modèlent, à Médala, avec une richesse de nuances, qui plus tard encore, au xie siècle, étonne et charme dans la Nativité de Daphni. Mais de bonne heure l'illusionisme alexandrin se stylisa. Déjà le Virgile de la Vaticane régularise la polychromie du fond en une superposition de trois bandes horizontales, bleues ou vertes pour le ciel, roses pour l'horizon ou le second plan, vert jaune ou gris cendré pour le sol; et ces fonds donnent leurs propres couleurs aux accessoires, rochers ou murailles, qui ainsi changent de ton d'une bande à l'autre. A Parenzo, une succession analogue, nuance, suivant des harmonies diverses, les fonds de plusieurs compositions. En cédant même à l'envahissement de l'or, le paysage alexandrin a laissé des traces qui se sont fixées dans la tradition. Ainsi certaines absides du vi^e siècle encadrent le fond d'or entre les reflets lumineux des nuages bleus et rouges et le sol vert. Les nuages disparaissent ensuite, mais la bande verte du sol s'est toujours conservée. L'uniformité en est rompue, à Ravenne, par des ombres portées et des plissements, à Daphni, à Saint-Marc, à la Palatine,

par une gradation de nuances et les ondulations d'une suite de plis de terrain, parfois séparés par des plantes qui prennent racine au fond des creux. Et ce sol vert s'est fait une telle place dans la tradition, qu'il apparaît même dans des intérieurs.

Ainsi la tradition archaïque, surtout dans les mosaïques, a fini par réduire le paysage aux éléments les plus simples, aux proportions les plus modestes. Les arbres, à moins qu'ils ne jouent un rôle défini par le sujet même, sont de simples touffes au bout d'un tronc émondé; les plantes, des tiges sinueuses avec des fleurs. Les architectures pompéiennes, le plus souvent fort simplifiées, ont perdu l'exactitude relative de leurs perspectives. Les édifices ne montrent que leurs façades. Sans doute au début le miniaturiste de Rossano sut ouvrir une fenêtre claire sur un mur sombre, celui de la Genèse présente tout l'intérieur d'un appartement par une sorte de coupe. Mais ces artifices furent si bien oubliés que les « portes closes » de l'Incrédulité se découpent à Daphni sur un mur vivement éclairé, percé d'ouvertures bleues et couronné d'un voile rouge, qui ondule entre des créneaux.

Attitudes et draperies : le costume. — Le costume familier à l'art byzantin est emprunté à la tradition antique et aux dernières modes romaines. Le Christ, les apôtres, les prophètes et les anges portent le costume grec conservé par l'art romain et, à son exemple, par l'art chrétien des catacombes pour les figures idéales et que l'influence des chefs-d'œuvre a ainsi fixé dans la tradition artistique de l'Europe. Les prophètes-rois, les archanges, les martyrs sont revêtus, après le VIe siècle, de la chlamyde agrafée soit devant la poitrine, soit près de l'épaule droite. Les saints guerriers sont équipés à l'antique. Daniel, les Mages portent le costume oriental et barbare; les Hébreux, une pénule légèrement transformée, avec un voile au lieu de l'antique capuchon.

Les modes romaines ont laissé leur trace dans l'ajustement des tuniques et des chlamydes. La tunique a souvent une double manche, l'une ouverte, large et courte, l'autre étroite et serrée au poignet. Cette manche étroite fut empruntée à la *tunica manicata et talaris* que l'on portait sous la dalmatique vers la fin de l'Empire. A Ravenne, en souvenir de son origine, elle est d'un autre ton que la tunique même; plus tard à Daphni on négligea de la distinguer. A la dalmatique la tunique byzantine a emprunté aussi, mais seulement lorsqu'elle est portée sous la chlamyde et alors serrée par une ceinture de pourpre, les riches broderies qui chargent les épaules, garnissent le coude, serrent les poignets ou bordent le bas. Ce sont aussi les usages du Bas-Empire qui ont fait coudre sur la chlamyde, devant la poitrine, un large tablion rectangulaire et, sur les tuniques des personnages ordinaires, soldats, mages, Hébreux, enfants, de

petites pattes noires, insignes de certaines dignités. Plus tard à la chlamyde fut substituée parfois le loros impérial.

Les diacres portent une dalmatique noire et, au XIe siècle, une tunique claire à manches étroites, qui laisse déborder légèrement la dalmatique au cou, aux poignets et aux pieds ; les évêques, au-dessus de la dalmatique passent, ainsi que les prêtres, la pénule, le *phélonion*, et, autour des épaules, sous l'aspect d'une bande blanche ornée de croix noires, ils enroulent l'emblème de leur dignité, l'antique pallium plié. Quant aux moines, autour de leurs longues robes, serrées à la taille, ils agrafent par devant la poitrine, un manteau de même forme que la chlamyde.



Fig. 150. — Évangile du Sinaï : Saint Pierre l'ascète. (Kondakov, *H.-É.*, B 137.)

La Vierge et les saintes sont enveloppées dans le maphorion syrien. Celui de la Vierge est frangé d'or et porte, depuis le IXe siècle, des points d'or groupés en croix sur la tête et les épaules. Les jeunes filles ont des broderies, au lieu de *clari*, sur leurs tuniques et se drapent encore dans le léger manteau antique. Toutefois les martyres de Saint-Apollinaire-Neuf portent le costume des patriciennes tel que le décrit Constantin Porphyrogénète : la dalmatique, une sorte de loros, et sur la tête un diadème, le *propoloma*, qui maintient un léger voile, le maphorion blanc. Ainsi, avant les martyrs, elles ont revêtu le costume de cour, mais par exception pour célébrer leur triomphe.

Sauf avec le costume grec, tous les personnages sont chaussés, tantôt de pourpre, tantôt de noir, de bleu ou de blanc.

TON DES DRAPERIES. — Aux Ve et VIe siècles, encore à la fin du IXe dans le Grégoire de Nazianze, sur des fonds bleus, la laine blanche du costume antique se nuance d'ombres légères, bleues dans les plis des tuniques, brunes dans ceux de l'himation ; quelquefois au bleu du fond s'allie la soie d'or. Plus tard, dans le Cosmas, les évangéliaires du Xe siècle, et le Ménologe de Basile II, le fond d'or appela des ombres plus colorées, des tons plus variés, des valeurs moins égales et même quelques notes vigoureuses, tels que le bleu et le lilas, tranchant sur les couleurs légères. Ces nouveautés apparaissent dans le Cosmas, dans les évangéliaires du Xe siècle à Paris et au Sinaï, et dans le Ménologe. A Kiev, à Torcello, les draperies encore blanches se colorent d'ombres plus profondes qu'à Saint-Luc. A la fin du XIe siècle, quelques notes foncées s'ajoutent à la vigueur des ombres, au XIIe, elles se multiplient. Ces tons foncés se rattachent, par leur choix, à la tradition de Ravenne : c'est de préférence le bleu pour les tuniques, le brun pour les himations.

Au VIe siècle, parmi les draperies blanches, se détache la pourpre violette du Christ, comme celle de l'empereur au milieu de son cortège; au XIe et au XIIe, son himation bleu enveloppe une tunique dorée, pourpre, rouge ou brune. Le bleu s'est aussi substitué à la pourpre sur le maphorion. Élie et le Prodrome portent une tunique brun jaune, un himation vert. Les chlamydes, et en général, le phélonion des évêques sont d'un ton foncé, s'opposant aux nuances légères des tuniques. Dans le costume oriental, la tunique forme toujours une tache claire, entre les vigueurs des saraballes et des manteaux.

Le bleu acquit une place prédominante, parce que mieux que toute autre couleur, il s'harmonise avec l'or. Cette harmonie était une vieille tradition héritée de l'Orient. Elle est la plus familière aux illustrateurs de Skylitzès dans les miniatures visiblement inspirées des thèmes assyriens. Les émailleurs lui donnèrent une vogue encore plus grande, parce que le bleu, plus fusible, se trouvait être leur couleur la plus usuelle.

ATTITUDES ET MODELÉ. — Les attitudes, les gestes et le dessin des draperies se rattachent surtout à l'art antique. Dans le grand nombre des monuments byzantins il serait utile de dégager les données primitives, d'en saisir la survivance et la transformation. C'est ainsi, on l'a vu, que les personnages mythologiques, Cronos, Aphrodite, perdent le charme de la nudité et que Dionysos sort de la cuisse d'un véritable empereur byzantin. D'autre part, M. Strzygowski a montré comment l'art byzantin ou copte, en s'appropriant certains motifs antiques, tels que la victoire élevant un médaillon au-dessus de sa tête, le cavalier vainqueur, le guerrier debout, a raidi les membres et les étoffes, non par impuissance, mais de parti pris. C'est la gravité hiératique de l'Orient prenant sa revanche sur la liberté hellénique. Mais il ne faut pas oublier que si les figures ne se meuvent point en de libres attitudes, variées comme dans la vie, propres à chaque individu, à chaque situation, si leurs attitudes répondent à certaines conventions et se ramènent à quelques types peu nombreux, les artistes byzantins, en se guidant surtout sur des « archétypes », empruntaient aux maîtres classiques non seulement leurs données, mais leur esprit même, plus soucieux du caractère et du style que de la nouveauté.

Ainsi un choix de types grecs, reproduits avec l'aide de dessins, de poncis, plutôt que du modèle vivant, plus ou moins raidis suivant les hommes et les époques, sous l'influence du cérémonial et du hiératisme, tels sont les éléments que la critique peut saisir. Il faudrait y joindre les types empruntés directement à l'ancien art d'Égypte et d'Assyrie. Une telle étude ne peut être entreprise ici. Nous nous contenterons de quelques exemples.

C'est ainsi que l'on retrouve certains modèles, comme le Sophocle du Vatican sur le sarcophage de Psamatia, et parmi les prophètes de

Daphni. La pose typique, aussi fréquente dans les compositions que parmi les figures isolées, de face, debout, le bras gauche abaissé ou ramené sur le devant, tenant un rouleau, un bâton ou quelque pan d'étoffe, le bras droit ployé sur la poitrine en signe d'allocution ou de méditation, est celle des poètes, des orateurs et des magistrats. Les prophètes déplacent le bras droit d'un élan passionné comme les devins ou les haruspices; enfin, pour exprimer la majesté, les archanges comme les dieux et les empereurs, l'appuient sur un sceptre fleuronné.

Dans la première époque, à Saint-Apollinaire-Neuf, cette pose est franche et solide; le corps porte sur la jambe gauche, la droite écartée, le buste bien de face; « la tunique, des épaules aux pieds, tombe en longs plis droits parallèles qui viennent finir sur une ligne bien horizontale. L'himation dégage l'épaule droite puis remonte par devant la poitrine vers le côté gauche jusque sur le bras ou sur l'épaule, plissé en deux faisceaux d'amples et longues ondulations, qui partent, les unes de la hanche, les autres de la cheville, et laissent à peine deviner entre elles la saillie de la jambe droite sous une tache lumineuse. » Cette facture, empruntée aux catacombes, est encore reproduite, en sa grande simplicité, par les évangéliaires de Rossano, de Rabula et d'Etschmiadzin.



Fig. 151. — Évangile du Sinaï : Mathieu.
(Kondakov, *H.-É.*, B 134.)

Toutefois, dès cette époque, dans les monuments de l'art syro-égyptien (ange du Musée britannique, plaque du Vatican, chaire de Maximien, ampoules de Monza, manuscrit de Cosmas, fresques de Baouit, mosaïques du Sinaï), des tendances nouvelles se manifestent, qui arriveront à leur pleine éclosion dans les monuments du xe et du xie siècle, (évangéliaires de Paris et du Sinaï, Ménologe du Vatican, mosaïques de Daphni, de Saint-Marc, de Trieste). Les figures légèrement tournées s'appuient sur l'une ou l'autre jambe, ou bien les ont toutes deux en saillie; la figure perd son stable équilibre : à Daphni parfois les deux jambes s'inclinent d'un côté, tandis que le buste se penche en sens inverse accusant ainsi la déviation de l'axe. La flexion des jambes s'accuse vigoureusement sous les draperies. Celles-ci s'ordonnent en des combinaisons plus complexes, plus variées où les points d'attache, plus nombreux, restreignent le champ de plissement : les plis, plus courts, plus divers, plus tourmentés, cernent et sillonnent les saillies, s'enfonçant dans le creux de l'aine, dans l'intervalle des jambes; les pans, tombant moins amples, se jouent en des découpures ingénieuses. En un mot, la facture

simple et large de Ravenne, d'un effet puissant mais monotone, s'est assouplie, s'est brisée en une diversité vraiment pittoresque.

Aux modèles antiques se rattache aussi un type plus fréquent dans les compositions, celui des figures de profil. De préférence, elles regardent vers la droite du spectateur, faisant ainsi saillir au premier plan le bras droit, que dégage le manteau; le plus souvent aussi la jambe, dessinée au premier plan, reste en arrière de l'autre, plus ou moins écartée, suivant l'allure. Cette attitude procède directement des bas-reliefs antiques, stèles funéraires, cérémonies nuptiales, cortèges bachiques, Panathénées, et conserve la légèreté et l'élégance de ses modèles. Parfois aussi la jambe du second plan avance et recouvre l'autre. Sous ces deux aspects isolés ou combinés, la pose de profil décore de longues frises : procession dans les coupoles de Ravenne, communion des apôtres dans l'évangile de Rabula, dans les absides de Kiev et de Serrès. La pose de profil, en la personne du Christ, se répète aussi à travers les longs cycles de la Genèse ou des Miracles, dans les manuscrits et les églises.

L'influence antique se fait sentir jusque dans les détails. La Vierge couchée croise les jambes comme Ariane; la méditation ou la douleur s'exprime comme sur les stèles funéraires : le bras gauche, appuyé du coude sur l'avant-bras droit, s'approche du cou, saisissant parfois une draperie. Le fameux geste de la « Bénédiction », avec le pouce appuyé sur un des autres doigts, était, à l'origine, et est resté, en un très grand nombre de cas, un simple geste de conversation.

Les proportions données au corps humain ont varié suivant les époques, les écoles, les modèles, souvent même, on peut le constater par exemple dans les mosaïques de Saint-Luc, dans les miniatures du Grégoire de Nazianze de Paris, suivant le cadre où se meuvent les personnages. Nous avons vu en effet que la chaire de Maximien et le Cosmas opposent la solidité des structures, la lourdeur des extrémités aux longues et minces silhouettes du diptyque de Murano. Les belles œuvres paraissent encore observer le *canon carré* des anciens, et suivent les proportions des statures moyennes. Toutefois, surtout dans la seconde période, faute d'une juste observation des raccourcis, et par l'adaptation maladroite d'un morceau d'emprunt, les membres prennent une longueur exagérée ou restent trop courts. La tendance est à dégager le cou, à faire tomber les épaules, à allonger la taille; aux justes proportions des modèles antiques on substituera, dans les œuvres de second rang, soit par une recherche outrée de l'élégance, soit sous l'influence d'un idéal ascétique, un type nouveau caractérisé, suivant les expressions de M. Kondakov, par « une taille haute et mal proportionnée, des bras et des pieds allongés outre mesure, une maigreur massive qui fait ressortir un squelette large et fort, une tête petite, montée sur un cou long et maigre ». Mais les

belles œuvres comme les mosaïques de Daphni ou les ivoires du type Harbaville conservent, sans ces exagérations défectueuses, l'élégance antique.

Les nus : connaissances anatomiques. — Les Byzantins, grâce aux compilations du IVe, du Ve et du VIe siècle, n'ont point perdu les notions d'anatomie acquises par la science antique. Des traités spéciaux sur la *Structure du corps*, au VIIe et au IXe siècle, trahissent même leur constante curiosité en cette matière; enfin, au Xe siècle, le mouvement encyclopédique des Macédoniens suscita ces copies de Nicandre et d'Apollonius de Citium, où le modelé, ayant une valeur démonstrative, est rendu avec une exacte précision. Vers le même temps, les scènes mythologiques des coffrets et les miniatures de Grégoire de Nazianze, où l'on voit par exemple saint Cyprien, dans ses opérations magiques, nu jusqu'à la ceinture, comme un philosophe, prouvent que les artistes byzantins savaient demeurer fidèles aux bons originaux.



Fig. 152. — Mosaïques de Daphni : Crucifixion.
(Millet, *H.-É.*, B 334.)

Mais, comme la reproduction du nu ne procédait pas d'une connaissance directe de la nature, en passant dans l'iconographie courante, les modèles se déformaient. Ces artistes étaient si peu familiarisés avec des habitudes d'art toutes contraires à l'esprit du christianisme, qu'on les voit, à mesure qu'ils s'éloignent des prototypes, vêtir leurs personnages comme dans les scènes mythologiques de Grégoire de Nazianze, Cronos, ou bien Aphrodite, tout enveloppée au sein des flots, les bras levés vers la mutilation d'Ouranos. Aussi lorsque la tradition a conservé le nu, dans le Baptême ou la Crucifixion, ils en ont changé le caractère.

Le Christ du Baptême, qui reproduit le type des Apollons archaïques, conserve, à Ravenne, dans les mosaïques des Baptistères et sur la chaire de Maximien, un modelé sans doute amaigri, mais exact : le deltoïde fait saillie sur le bord de l'épaule nettement isolé du pectoral. Au XIe siècle à Daphni l'épaule se rapproche du sein qui semble buter contre elle. Cette anomalie s'accuse plus nettement encore dans la Crucifixion, où le modelé, faute de prototype antique, paraît emprunté au Baptême même : là le deltoïde qui devrait s'étendre vers le bras remonte vers le cou, en

sorte que son bord antérieur ne se raccorde pas avec la ligne des seins et qu'au-dessus de l'aisselle, en place d'une saillie, se creuse une dépression. Le ventre, exactement modelé à Ravenne (Orthodoxes), se stylise à Daphni en une division tripartite, dont certains modèles antiques ont pu donner l'idée ; enfin le sexe, discrètement indiqué au VIe siècle, disparaît au XIe.

Les mains et les pieds se ramènent à quelques types peu nombreux, également utilisés, avec la symétrie d'un calque retourné, pour le membre droit et le membre gauche. La main de revers est tantôt ouverte, étendue, le pouce bien détaché, dans l'axe du bras : tantôt levée, légèrement ployée, le pouce fermé, déviée de l'axe ; la main de face est ouverte, très légèrement ployée. De Ravenne à Daphni ces procédés ont peu changé.

ÉCLAIRAGE. — L'éclairage tombe d'en haut et légèrement de côté. Mais tandis qu'à Ravenne il est uniforme, indiqué sur le sol même par l'ombre du corps, à Daphni, après de longs siècles de métier et de procédés d'écoles, il a perdu son unité et sa logique. Là les nus sont dessinés à part des draperies et comme elles. Chaque morceau est traité suivant un modèle arrêté, d'un éclairage déterminé et utilisé sans changement, en des places où cet éclairage ne convient plus.

Les visages se modèlent par les ombres très franches des sourcils, du globe de l'œil, du nez, de chacune des lèvres, en général rehaussés de blanc. Par une exception singulière, à Saint-Georges de Salonique, les valeurs sont interverties comme sur un négatif, la tache ordinaire des ombres est blanche. Les figures paraissent ainsi éclairées par en bas, comme il convient, les fenêtres s'ouvrant au-dessous d'elles. Ici encore apparaît l'influence des « illusionnistes » alexandrins, des maîtres de l'effet lumineux, formés à l'école d'Apelles. Les archétypes ainsi établis firent fortune à Byzance ; au XIe siècle ils furent utilisés sur quelques panneaux de Saint-Luc. En tout cas l'éclairage est toujours celui d'un intérieur, d'un atelier : le plein-air, aussi bien que le clair-obscur, sont ignorés ; et la teinte plate des anciennes peintures d'Orient ne reparaît, nous l'avons indiqué, qu'en quelques cas sous l'influence des émaux, ou bien, comme en certaines parties du Skylitzès, par la négligence du miniaturiste. La technique usuelle, qui modèle les nus comme les draperies, répond bien au terme de *σκιαγραφία*, dont les textes désignent parfois la peinture aux IVe-VIIIe siècles.

DESSIN DES VISAGES. — En dehors des portraits, les diverses figures répondent à quelques types variés par d'adroits artifices. A Ravenne par une observation attentive des modèles et encore dans les belles copies du Xe siècle, ce sont les têtes larges de l'art antique, aux sourcils peu arqués, aux yeux bien fendus, au nez droit et moyen. Mais au XIe siècle et déjà à Saint-Luc un autre caractère se manifeste : les sourcils se creusent,

les yeux s'allongent jetant un regard oblique, les nez se brisent à la naissance. Ce caractère trahit un souci plus vif de la vérité, une observation plus pénétrante de la nature. M. Kondakov a justement observé que ce sont des traits de race pris aux Orientaux, Arméniens et Persans, qui sous les princes macédoniens envahirent la cour et le gouvernement, et M. Bertaux a supposé qu'ils ont passé de la peinture d'histoire qui couvrait les palais impériaux dans l'iconographie religieuse. Cette hypothèse est très plausible, car les figures du manuscrit de Skylitzès, par lequel nous pouvons juger de cette peinture d'histoire disparue, ont en général ce caractère individuel qui a pénétré dans le nouveau type byzantin. On sait d'ailleurs la place très grande que les Byzantins, à l'imitation des Alexandrins et des Romains, ont faite au portrait non seulement dans la vie profane (encore au début du xe siècle un peintre eunuque reproduisait les traits de la fille d'Henri l'Oiseleur, fiancée à un Porphyrogénète), mais encore dans la décoration des églises. La tradition des admirables portraits de Ravenne se continue au xe siècle dans les mosaïques de Saint-Luc, où sont représentés les ascètes contemporains, en particulier saint Nicon le Métanoïte qui peut-être posa devant le mosaïste même, et au xive siècle à Kahrié-Djami et surtout à Mistra. D'ailleurs les images saintes étaient censées de véritables portraits et bien souvent les traits d'un personnage vivant ont pu leur prêter l'individualité, que la tradition iconographique n'accusait point assez. L'hypothèse de M. Bertaux est donc acceptable, mais peut-être faut-il l'élargir, se rappeler que les traits réalistes poussés jusqu'à l'expression comique abondent dans les psautiers Chludov sous la main d'un artiste plein de science et de verve, et attribuer à un ample mouvement d'art le rajeunissement des antiques formules. De ce mouvement on peut saisir la répercussion dans les mosaïques de Daphni, où la plus ingénieuse adaptation des procédés d'écoles ne saurait suffire, sans l'étude directe de l'antique et de la nature, à expliquer la magnifique personnalité de certaines figures. La formule et le portrait individuel, juxtaposés à Saint-Luc, se pénètrent et se fondent à Daphni.

TONALITÉ DU MODELÉ. — Pendant la première époque, miniaturistes et mosaïstes modèlent les nus suivant les méthodes antiques, dans des tons rouge-brun. L'art byzantin leur a peu à peu substitué les pénombres vertes. Les deux procédés se juxtaposent dans le Psautier et le Grégoire de Nazianze de Paris ; et cette rencontre ne tient pas à la diversité des modèles, car elle a lieu dans une même composition. Ainsi, dans la Vision d'Ézéchiel et celle d'Habacuc, le vert sert à donner plus de « morbidesse » aux carnations délicates des anges et d'Hélène ; dans le Psautier, le rose verdâtre de David et d'Isaïe s'oppose à la chair brune des personnifications masculines pour indiquer plus de distinction ou de sainteté. La pénombre verte que nos peintres modernes ont aussi souvent observée et

rendue sur les visages de femmes et d'adolescents trahit, ainsi que les traits de race, une observation attentive de la nature. Cette pénombre devient le procédé normal dans le psautier Chludov (Pantocrator 61) et celui de Basile II à Venise. Comme pour la draperie, la mosaïque a suivi plus tard, à la fin du XIe siècle, à Daphni, Saint-Marc et Vatopédi, l'exemple de la miniature. La même transformation peut s'observer pour les cheveux, non seulement dans leur traitement plus varié à Daphni qu'à Ravenne et à Saint-Luc, mais encore dans les tons qui servent à les rendre chez les hommes jeunes. Le lilas et même le rouge se mêlent au brun dans l'alternance des lignes claires et foncées ; quant aux vieillards, leur chevelure brille des tons les plus divers, bleu, lilas, brun, rouge ou jaune, vert, correspondant à ceux des draperies. Cette recherche savante de l'harmonie, cette « division de la touche » annoncent aussi les maîtres modernes de la lumière.



Fig. 155. — Évangile du Sinaï : Le Christ.
(Kondakov, *H.-É.*, B 132).

Typologie. — La tradition, assez précise touchant les personnages les plus importants ou les plus populaires, restait pour d'autres extrêmement flottante, réduite à la plus simple indication de l'âge, de la forme des cheveux et de la barbe.

Christ. — Le portrait du Christ était inconnu des premiers siècles chrétiens. L'église primitive, en effet, écartait le portrait du culte. Dans les scènes évangéliques, l'art des Catacombes prêtait au Christ le type abstrait d'un jeune Romain. L'art d'Orient, qu'il le figurât par l'image du Bon Pasteur (statue du Vatican, mosaïque de Galla Placidia), ou sous son aspect réel (sarcophage de Psamatia), lui donnait les traits d'un héros ou d'un dieu. C'est sous ces traits que l'honoraient Alexandre Sévère, les Carpocratiens, et, au début du IVe siècle, les fidèles blâmés par Eusèbe. La lettre même de l'évêque à Constantia, la légende de Panéas, le châtiment miraculeux du peintre qui, au Ve siècle, aurait représenté le Christ sous les traits de Jupiter, les noms de martyrs, comme saints Serge et Bacchus gravés sur des camées antiques, indiquent bien que l'art païen a fourni le prototype consacré plus tard par la tradition pieuse. Si le peintre fut châtié pour avoir copié Jupiter, c'est qu'au Ve siècle cette tradition s'affirmait déjà en faveur du type apollinien.

Ce sont ces traits, en effet, les yeux d'azur, les cheveux lisses jusqu'aux oreilles, puis tombant en boucles sur les épaules, qu'indique aux IVe et Ve siècles, la lettre apocryphe de Lentulus au Sénat romain ; au VIe siècle, Antonin de Plaisance ajoute les doigts longs, la stature moyenne, le pied

fin; enfin André de Crète, à la fin du VIIe siècle, et saint Jean Damascène au VIIIe siècle, fournissent les plus amples détails : les sourcils qui se rejoignent, la barbe noire, le teint des blés. Antonin décrit un portrait censément peint du vivant de Jésus. Damascène a puisé dans les « anciens historiens » ; on attribuait ce portrait à Josèphe. Cette tradition procède du même mouvement d'esprit et de foi qui a créé les légendes des icones achiropiites.

Le trait qui caractérise le type nouveau, le distingue des anciennes images idéales, c'est la barbe. Elle en marque le caractère historique. Désormais, dans l'iconographie byzantine, elle crée une opposition tranchée entre le Christ des Évangiles et celui de l'Apocalypse, Emmanuel, demeuré imberbe et jeune.

On a attribué cette innovation à l'Orient, où le port de la barbe est de tradition. Les Syriens ont même prêté au Christ leur barbe noire, qui fait une tache sombre dans les Évangiles de Rabula et de Rossano et qui a frappé l'attention de Jean Damascène. Dans la suite les Byzantins ont adouci cette tonalité trop sévère.



FIG. 154. — Évangile de Rossano : Lazare.
(HASELOFF, *Codex Rossanensis*, pl. I.)

Mais comment les Orientaux furent-ils amenés à vieillir le Christ? Sur la porte de Sainte-Sabine, dans les mosaïques de Saint-Apollinaire-Neuf, le Christ, imberbe dans les miracles, devient barbu dans les épisodes de la Passion ; il semble même que sa barbe croisse avec le temps. C'est ainsi que, dans l'Évangile de Rabula, elle atteint son plein développement dans les compositions solennelles comme l'Ascension. La distinction de l'âge finit par disparaître, et le Christ, depuis le Baptême, est toujours barbu. Damascène dit aussi que le Christ est voûté, ἐπίκυφος. Il n'a pu observer ce trait que dans un épisode : miracle, entrée à Jérusalem, où la pose de profil, comme le montrent les Évangiles de Rossano et de Sinope, lui prête aisément cet aspect. Ainsi ce fut la création du cycle évangélique qui fit préciser les traits du Christ. Et comme la légende rattache le plus souvent à l'époque de la Passion l'origine des icones miraculeuses, c'est le type de l'âge mûr qu'elle a fini par consacrer.

Mais longtemps on a hésité, cela s'explique par l'origine même, entre deux formes de visages, l'un allongé, l'autre arrondi, à la barbe courte.

La figure arrondie est la plus fréquente du VIIIe au XIe siècle; à la fin du XIe siècle et au XIIe siècle l'autre type prévaut.

Le Christ évangélique conserve toujours la jeunesse et la grâce que lui attribuait Jean Damascène. Au contraire, lorsqu'il représente le Pantocrator, le Tout-Puissant, Père et Fils tout ensemble, ses traits prennent une expression plus solennelle et plus grave, qui va même, au XIe siècle, jusqu'à la dureté et à la tristesse. Ce caractère s'atténue au XIIe siècle, si bien qu'au XVe siècle le Pantocrator ne se distingue en rien du Christ évangélique dans la Transfiguration ou l'Ascension.

VIERGE. — Les images de la Vierge ont eu, dès le début, un double caractère. Tantôt elles figurent la Vierge, la très pure et toute sainte, debout, levant ses deux bras vers le Tout-Puissant pour l'invoquer en faveur des hommes; c'est l'ancien type de l'orante, l'image de l'Église dont la Vierge, depuis la fin du IVe siècle, est la figure; tantôt c'est la Mère de Dieu, telle que l'a proclamée le concile d'Éphèse, assise, tenant l'Enfant. La conception d'Éphèse a prévalu et fait prêter à la Mère de Dieu les traits graves, le visage allongé qui caractérise les images byzantines à Saint-Apollinaire-Neuf, à Parenzo et dans l'Évangile de Rabula. On a remarqué que, du Xe au XIe siècle, ses traits vieillissent comme ceux du Pantocrator : ils répondent de plus en plus à l'idée d'une Athéna calme et réfléchie, que s'en font les prédicateurs. Au XIIe siècle elle s'humanise; dans les homélies de Jacques et les enluminures qui les illustrent, elle reprend les sentiments et les traits d'une timide jeune fille.

APOTRES, PROPHÈTES ET MARTYRS. — La typologie des apôtres, déjà nette au VIe siècle pour quelques-uns, tels que Pierre, Paul et André, est presque arrêtée au Xe; celle des prophètes est restée plus flottante, parce que, dans les ensembles où ils entrent, leur nombre et leur choix a toujours varié. Au VIe siècle, à Saint-Apollinaire-Neuf, dans l'évangile de Rossano, ils se partagent indifféremment entre trois types : imberbe, barbe noire et barbe blanche. Du VIe au XIe, les types ont souvent varié. Les évêques et les martyrs étaient, au VIe siècle, de vrais portraits copiés sur des images authentiques. Mais cette tradition, rompue par les troubles iconoclastiques, par le choix nouveau ne répondant qu'aux besoins de la décoration, s'est perdue sauf pour quelques figures très populaires. Les martyrs du XIe siècle, comme les prophètes de Rossano, ne sont distingués que par la répartition décorative entre les trois âges.

ICONOGRAPHIE : SA FORMATION. — Les compositions présentées par l'Église à la vénération des fidèles pour exprimer à leurs yeux et graver dans leur cœur les vérités de la foi, doivent avoir tout ensemble, la fixité et la souplesse d'un langage, qui s'enrichit et se transforme suivant des lois constantes, sans cesser jamais d'être compris. L'iconographie, qui

coordonne ces compositions, ressemble à ces organismes séculaires, qui vivent d'un principe interne et s'alimentent en arrachant les hommes à leur sol natal; en effet elle détache les compositions du texte qui a pu les inspirer et les anime d'une vie nouvelle. Les intentions qui déterminent son choix nous sont maintenant connues et nous pouvons suivre sa genèse.

Elle a conservé des catacombes les scènes de l'Ancien Testament qui se rattachent à l'Eucharistie : Sacrifice d'Abraham, Daniel, Enfants dans la fournaise. Ce cycle s'est appauvri sans compenser ses pertes par des acquisitions nouvelles. Au contraire, le cycle évangélique s'est largement développé avec le calendrier liturgique. Au VIe siècle apparaissent des thèmes nouveaux : Transfiguration (Sinaï, Saint-Apollinaire-Neuf), Cène, Incrédulité. La Crucifixion, figurée dès le Ve siècle, prend désormais une importance prépondérante. La Descente aux Limbes, qui accompagne la Crucifixion pour rappeler les principes du dogme, prend place, sous une forme toute primitive et un peu spéciale, dans le Psautier Chludov ; le type traditionnel n'est formé qu'au XIe siècle, à Saint-Luc et dans le Petersb. 21. Quant au cycle de la Vierge, bien que les apocryphes palestiniens lui aient fait une certaine place dans les ivoires du VIe siècle, il fallut l'éclosion de toute une littérature fondée sur ces écrits, l'institution d'un grand nombre de fêtes et la création de chants liturgiques en son honneur pour faire pénétrer la légende dans l'iconographie. C'est au XIe siècle que les épisodes en prennent place dans les manuscrits et sur les murs des églises.

SES PROCÉDÉS. — Les anciens thèmes se transforment en même temps que de nouveaux apparaissent.

Cette transformation se marque dans le changement des attitudes qui constituent l'élément primordial de la composition. Ainsi la Vierge, autrefois assise, apparaît couchée près de l'Enfant ; Pierre porte la main à son front, devant le Christ lui lavant les pieds (Psautier Chludov) ; l'ange de la Salutation, le Christ ressuscitant Lazare substituent la marche de profil à l'ancienne pose de face et ainsi passent de droite à gauche suivant l'usage antique qui dirige la marche vers la droite. Ces attitudes nouvelles marquent une recherche plus grande de l'expression, de la réalité historique.

Surtout les thèmes se développent et deviennent de véritables compositions par l'addition de personnages, d'accessoires ou de motifs nouveaux : ce sont les acteurs secondaires de la scène, apôtres, Juifs, soldats, serviteurs ; ce sont des personnifications, Jourdain dans le Baptême, anges rappelant les Victoires antiques, tel celui qui guide les Mages, comme les tributaires aux pieds du maître sur l'arc de Salonique ; de petits motifs de genre, tel que le bain du nouveau-né emprunté au cycle de Dionysos. Ainsi l'iconographie nouvelle paraît s'être formée à l'image

de cette peinture d'histoire, analogue au bas-relief romain, mais tout imprégnée des traditions de l'ancien art d'Orient et de l'art alexandrin et qui s'est perpétuée à travers le Moyen âge byzantin.

Ses procédés ont inspiré les miniatures de Skylitzès qui reproduisent parfois les attitudes et même les types des bas-reliefs assyriens.

SON ORIGINE. — Mais comment les procédés, les motifs de cette peinture ont-ils pénétré dans l'iconographie religieuse au point de la transformer dans son essence ?

M. Kondakov et ses élèves, surtout M. Ajnalov, ont montré, par des exemples précis, que cette iconographie nouvelle se rattache à la Palestine. Elle en a copié les monuments, le Saint-Sépulcre, la Croix gemmée du Golgotha (Sainte-Pudentienne), l'escalier et l'autel du sacrifice d'Abraham que les pèlerins rencontraient au pied du Calvaire (pyxides de Berlin et de Bologne, évangéliaire d'Etschmiadzin), le temple d'Hérode (Circoncision à Sainte-Marie-Majeure, Expulsion des marchands à Rossano) ; la grotte et la crèche de Bethléem et, près du temple, le puits d'où l'on tira l'eau de l'épreuve (chaire de Maximien). D'autre part, elle en a reproduit les légendes telles que nous les connaissons par les récits de pèlerins et les apocryphes : fils du prophète perdant leur hache dans l'ascension d'Élie (Sainte-Sabine), épreuve par l'eau, Vierge filant, voyage à Bethléem guidé par un ange, Salomé dans la Nativité, etc. (chaire de Ravenne).

On sait que l'affluence des pèlerins avait fait surgir en Palestine, au IVe et au Ve siècle, une foule de sanctuaires sur tous les lieux sanctifiés par un souvenir. Dans ces sanctuaires, l'épisode commémoré était représenté se déroulant au milieu même des édifices modernes, dans le cadre familier aux fidèles et la légende locale y venait grossir les données de l'Évangile. Ces compositions monumentales, répandues dans tout le monde chrétien par les ampoules, les ivoires ou les icones, finirent par constituer la base de l'iconographie biblique et évangélique. D'autre part, l'étude du Ménologe nous a prouvé que le culte des reliques suscita dans les mêmes conditions tout un cycle hagiographique. Ainsi l'iconographie byzantine est issue du large mouvement qui, aux IVe et Ve siècles, après le triomphe de l'Église, entraînait les foules vers les lieux saints ou les tombeaux des martyrs et attachait leur dévotion aux objets et aux images que les souvenirs leur rendaient sacrés. L'art abstrait des catacombes répondait au culte tout spirituel des premiers âges. L'iconographie historique se lie au caractère plus matériel que l'adhésion des foules imprima à la dévotion chrétienne.

SON ÉVOLUTION. — Les types de l'iconographie byzantine, déjà fort bien accusés dans l'évangile de Rossano, achevèrent de se créer au XIe siècle ; mais le mouvement iconographique ne s'arrêta point.

D'abord de nombreuses variantes permettaient à l'artiste d'adapter le thème à un cadre donné. Le nombre des personnages, sauf lorsqu'il était fixé par les textes ou par la tradition, comme dans les réunions intimes du Christ avec les apôtres avant ou après la Passion, dans l'Adoration des Mages ou la Présentation de la Vierge varie suivant les besoins ; de même aussi le nombre et le choix des personnages accessoires. C'est ainsi que la Crucifixion tantôt se développe largement, tantôt se réduit à ses éléments essentiels : Christ, Vierge et Jean. Le Jourdain et les témoins dans le Baptême, le Diable aux Limbes sont laissés à la libre disposition de l'artiste. Les attitudes peuvent aussi varier : aux Limbes, tantôt le Christ va droit vers Adam, tantôt se retourne vers lui et l'entraîne dans sa marche ; enfin les divers épisodes s'intervertissent souvent dans la Nativité, et certaines compositions, dans leur ensemble, sont quelquefois *retournées*, comme les modèles de détail.

Dans cette diversité où se meuvent les artistes, quelques traits indiquent une marche en avant. Pour la Crucifixion, par exemple, jusqu'au XIe siècle, l'iconographie a hésité entre deux traditions, l'une voulant le Christ vêtu et vivant, l'autre nu et mort. Au Ve siècle, le Christ est nu à Sainte-Sabine et sur un ivoire du Musée britannique, mais du VIe au IXe, sur les monuments syriens et sur les croix-reliquaires, en repoussé ou en émail, il porte le colobium ; à la fin du IXe siècle, le Psautier Chludov et le Grégoire de Nazianze hésitent, tandis que le mosaïste des Saints-Apôtres se décide pour la tradition du nu qui prévaudra. Le corps nu, d'abord droit, fléchit et s'affaisse, gardant les épaules au croisement des bras ployés (Saint-Luc) ; puis à Daphni, un nouvel effort d'analyse a fait dessiner les bras tendus par le poids du corps. L'ange de l'Annonciation accélère sa marche au XIIe siècle. Les anges de la Nativité et du Baptême, réduits à deux au XIe siècle, se multiplient en quelques monuments du XIIe et sans exception à partir du XIVe. L'avènement des Comnènes marque le point de départ de cette évolution nouvelle vers la tradition pittoresque, qui atteindra son plein développement, au XIVe siècle, à Kahrié-Djami et à Mistra. Le premier monument où elle s'accuse avec une netteté frappante est l'Urbin 2 de l'année 1128, évangéliaire à frontispices empruntés à l'iconographie monumentale.

ORIGINE ANTIQUE. — Toutes ces compositions s'inspirent des données antiques. C'est ainsi, par exemple, que la Nativité de la Vierge rappelle celle des Dioscures et sa mort le Conclamatio. La plupart s'ordonnent avec symétrie aux côtés du personnage principal, ou bien présentent deux masses dissemblables, où la hauteur fait contrepoids à l'étendue. Partout se révèle un rare souci de la ligne décorative, de l'harmonieuse répartition des masses.

ROLE DE LA COULEUR. — Au reste, les artistes byzantins, surtout les

mosaïstes, ne composaient pas seulement avec des lignes, mais aussi avec des couleurs. Non seulement ils savaient, par l'opposition des tons, faire saillir les membres, mais aussi, par leur groupement ingénieux, produire les plus heureuses harmonies. Cette entente pénétrante et hardie du coloris se manifeste avec un éclat tout particulier à Daphni. Il semble que la seconde époque byzantine, qui a si largement simplifié la polychromie ornementale, en ait reporté sur les figures l'éclat et l'ingénieuse complexité. La pratique de l'émaillerie et de la tapisserie, le contact permanent de l'Orient, plus intime au temps des iconoclastes, avait affiné encore, chez les artistes byzantins, le sens de la couleur, pour en faire les hardis « impressionnistes » que l'on peut admirer à Daphni.

CONCLUSION

Au cours de ces longues analyses, le lecteur surpris de ne pas sentir plus souvent vibrer l'enthousiasme se sera demandé si l'art byzantin méritait un tel effort, si sa valeur réelle répond à la place éminente qu'il a tenue dans la civilisation de l'Europe. Peut-être, en effet, intéresse-t-il l'historien plus qu'il n'émeut l'artiste : les chefs-d'œuvre que Byzance nous a laissés la placent très haut dans l'ordre de l'intelligence, car à ses mathématiciens, à ses chimistes elle dut la réussite merveilleuse de sa « Grande Église » et de ses émaux. Atteignit-elle au même degré dans l'ordre de l'émotion et de la beauté? Nous ne pouvons le dire. Si Mahomet II avait détruit Sainte-Sophie, le génie de ses architectes nous serait resté à jamais inconnu. Celui de ses peintres nous sera peut-être un jour révélé, comme le fut à nos pères la vraie beauté grecque par le vandalisme de lord Elgin. C'est qu'en effet la passion du luxe lui fit occuper plus d'artisans que d'artistes et ainsi suscita trop peu d'œuvres de maîtrise, pour que le temps nous en ait épargné. Pourtant elle nous a laissé encore assez de monuments remarquables, non seulement ces larges ensembles décoratifs qui caractérisent son propre idéal, tels que la nef de Saint-Apollinaire, les coupoles de Saint-Georges et du Baptistère orthodoxe, les absides de Saint-Vital et de Kiev, mais encore des compositions où elle a su ressaisir, par delà Rome et Alexandrie, ses éducatrices, l'idéal noble et paisible de la Grèce libre. Cet idéal, les dépouilles des grands sanctuaires et des cités célèbres le faisaient briller sans cesse à ses yeux. Du IVe au XVIe siècle, le sarcophage de Psamatia, l'ivoire Trivulce, le Bon Pasteur de Ravenne, David écoutant la Mélodie, la Vision d'Ézéchiel, quelques mosaïques de Daphni et de Kahrié-Djami, quelques fresques de Mistra et du mont Athos montrent qu'elle sut le rendre, sans doute d'un ciseau ou d'un pinceau un peu gauche, toujours un peu raidi par la main-

mise de l'Orient, mais avec le mélange de grâce et de force, de mesure et de hardiesse, de sentiment et de caractère qui fait le prix inestimable des œuvres classiques.

Cet idéal, elle pouvait le renouveler, le rajeunir au contact de la nature et de la vie, car de vigoureux portraits comme celui de Maximien à Ravenne, une illustration toute de verve et d'esprit comme celle du Psautier Chludov, le prouvent assez. Mais de telles tentatives furent sans lendemain. Les trouvailles fécondes se fixent aussitôt en formules : le Psautier Chludov fut copié de siècle en siècle ; de même un dessin de Marc Antoine tombé entre les mains du peintre de Lavra devint, pour le Massacre des Innocents, comme un poncis, reproduit et déformé à l'infini. Quelle fut la cause de cette impuissance? Pourquoi, avec tant de science et de dons, Byzance laissa-t-elle à l'Italie la gloire de la Renaissance?

On peut demander aussi pourquoi sa plus haute production littéraire fut le lyrisme savant de ses chants d'Église ; pourquoi elle n'a tracé que l'ébauche d'une langue nouvelle, d'une épopée populaire, même pas l'esquisse d'un drame religieux et national. Le sixième concile, en écartant de la liturgie les paroles et les rythmes qui pouvaient contenir le germe d'un « Mystère », en transposant dans le symbolisme du rite et dans le lyrisme du chant le drame des souffrances divines, nous montre clairement comment à Byzance la culture et la discipline, la haute tenue de la pensée et de l'attitude ont comprimé toute spontanéité, tari dans sa source la sève créatrice. Il fallut l'ignorance et la liberté pour retremper les peuples d'Occident, comme les anciens Grecs, au contact de la nature, pour mettre leurs artistes aux prises avec la réalité et soutenir ce long et tenace effort d'observation sincère, d'imitation scrupuleuse, qui les conduisit à l'idéalisme puissant de Phidias et de Raphaël. Byzance épuisa ses énergies à la défense d'un héritage trop lourd. La gravité conservatrice de l'Orient, qui soumet les hommes aux monarchies absolues et aux théologies rigides, étouffait sur son sol le génie créateur, n'en pouvait que guider les premiers pas au loin, en Italie, comme autrefois en Grèce, sur une terre de liberté.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie complète dans KRUMBACHER, *Geschichte der byzantinischen Litteratur*, 2e Auf., München, 1897, p. 1115 et suiv., et dans les *Bibliographische Notizen* de la *Byzantinische Zeitschrift*, rédigées par M. STRZYGOWSKI. Voir aussi la bibliographie du *Vizantijskij Vremenik*.

Revues. — *Byzantinische Zeitschrift*, *Vizantijskij Vremenik*. *Izvjestija russkago archeologičeskago instituta v Constantinopolje*. *Bulletin de Correspondance hellénique*, *Rœmische Quartalschrift*. *Oriens Christianus*, *Archeologičeskija Izvjestija i Zamjetki* (1895-1900), le *Journal du ministère de l'Instruction publique russe*, *Monuments Piot*, *Bessarione*, etc. Ces revues contiennent des articles de première importance de MM. STRZYGOWSKI, GRÆVEN, AJNALOV, RJEDIN.

Smirnov, Wulff, Schlumberger, Diehl, Laurent, Millet, etc., dont on trouvera l'indication dans les répertoires cités ci-dessus.

Collections de Documents. — Russie : Missions Sevastianov au Mont-Athos (1860), Kondakov, 1898 et 1901, au Mont-Athos et en Macédoine (Académie des Beaux-Arts, à Saint-Pétersbourg et Musée Roumiantzev, à Moscou). — Collection de la Société impériale de Palestine.

France : Collection de l'École des Hautes-Études adjointe à la conférence de christianisme byzantin (relevés et photographies des missions Millet, Laurent et Perdrizet, 1895-1901; aquarelles Eustache, Chesnay, Yperman, Ronsin, etc.; albums de la Société palestinienne, des missions Kondakov, etc.). G. Millet, *La collection chrétienne et byzantine des Hautes-Études*, Paris, 1903.

Collections de Monographies. — *Byzantinische Denkmæler*, publiés par J. Strzygowski. *Monuments de l'art byzantin*, librairie Leroux, à Paris.

Études d'ensemble. — N. Kondakov, *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*, 2 vol., Paris, 1886-1891 (mauvaise traduction de l'œuvre originale parue à Odessa en 1876); Ch. Bayet, *L'Art byzantin*, Paris, s. d. (1883); Pokrovskij, *Peintures murales dans les anciennes églises grecques et russes* (Travaux du 7e Congrès archéologique tenu à Iaroslav, t. I, p. 155, Moscou, 1890); Pokrovskij, *Monuments de l'iconographie et de l'art orthodoxe*, Pétersbourg, 1894, 2e éd., 1900; Choisy, *L'Art de bâtir chez les Byzantins*, Paris, 1884.

Sur la première époque : Ch. Bayet, *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient avant la querelle des Iconoclastes*, Paris, 1879; D. Ajnalov, *Mosaïques du IVe et du Ve siècle*, Pétersbourg, 1895; Ajnalov, *Fondements hellénistiques de l'art byzantin*, Pétersbourg, 1900; J. Strzygowski, *Orient oder Rom*, Leipzig, 1901; Diehl, *Justinien*, Paris, 1902 (*Monuments de l'art byzantin*); Strzygowski, *Ursprung und Sieg der Altbyzantinischen Kunst*, Wien, 1903 (*Byz. Denkmäler*, III).

Pour la seconde époque M. Schlumberger a réuni dans ses quatre volumes (*Nicéphore Phocas*, *Épopée byzantine*) les reproductions nombreuses des monuments de tout ordre les plus importants.

Sources : *Quellen der Byzantinischen Kunstgeschichte*, t. I, par Unger, Vienne, 1878; t. II, par J.-P. Richter, Vienne, 1897 (*Monuments de Constantinople*).

Monographies. — Égypte : W. de Bock, *Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte chrétienne*, Pétersbourg, 1901; Gayet, *L'Art copte*, Paris, 1902; Kondakov, *Voyage au Sinaï*, Odessa, 1882 : l'album de cet ouvrage vient d'être reproduit par la Collection des Hautes-Études; Strzygowski, *Koptische Kunst*, *Catalogue général du Musée du Caire*, Vienne, 1904.

Syrie : Melchior de Vogüé, *Les Églises de Terre-Sainte*, Paris 1860; *Syrie centrale*, Paris, 1865-1876.

Asie Mineure : Strzygowski, *Kleinasien*, Leipzig, 1903; O. Wulff, *Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken*, Strasbourg, 1903.

Constantinople : W. Salzenberg, *Altchristliche Baudenkmäler von Konstantinopel vom 5 bis 12 Jahrhundert*, Berlin, 1854; Pulgher, *Les Églises byzantines de Constantinople*, Vienne, 1880; Kondakov, *Églises byzantines et monuments de Constantinople*, Odessa, 1887 (russe); Lethaby and Swainson, *The Church of Sancta Sophia, Constantinople*, London and New-York, 1894; J. Labarte, *Le Palais impérial de Constantinople et ses abords*, Paris, 1861; Forchheimer et Strzygowski, *Die byz. Wasserbehalter von Konstantinopel*, Wien, 1893 (*Byz. Denkmäler*, II); Van Millingen, *Byzantine Constantinople. The walls of the city and adjoining historical sites*, London, 1899.

Grèce et Turquie : A. Couchaud, *Choix d'églises byzantines en Grèce*, Paris, 1842; Ch. Texier et R. P. Pullan, *L'Architecture byzantine*, Londres, 1864; Duchesne et Bayet, *Missions au Mont-Athos*, Paris, 1875; Brockhaus, *Die Kunst in den Athos-Klœstern*, Leipzig, 1891; Kondakov, *Monuments de l'art chrétien au Mont-Athos* (russe), Pétersbourg, 1902; Diehl, *L'église et les mosaïques de Saint-Luc en Phocide*, Paris, 1889; Schultz and Barnsley, *The monastery of Saint-Luke of Stiris in Phocis*, London, 1901; Millet, *Le monastère de Daphni* (*Mon. de l'art byzantin*), Paris, 1899; Antonin, *Voyage en Roumélie*, Pétersbourg, 1879; Antonin, *En quittant la Roumélie*, Pétersbourg, 1886.

Serbie : F. Kanitz, *Serbiens byz. Monumente*, Wien, 1862.

Géorgie et Arménie : Grimm, *Monuments d'architecture byzantine en Géorgie et en Armé-*

nie, Pétersbourg, 1860; KONDAKOV, *Description des monuments de l'antiquité dans quelques églises et monastères de Géorgie*, Pétersbourg, 1890 (russe); Comtesse UVAROV, *Monuments chrétiens, matériaux pour l'archéologie du Caucase*, Moscou, 1894 (russe).

Russie : TOLSTOÏ et KONDAKOV, *Antiquités russes*, Pétersbourg, 1889-1891; *La cathédrale de Sainte-Sophie de Kiev*, publiée par la Société impériale russe d'archéologie; AINALOV et RJEDIN, *La cathédrale de Sainte-Sophie de Kiev*, Pétersbourg, 1890 (russe).

Italie : CLAUSSE, *Basiliques et mosaïques chrétiennes, Italie*, Paris, 1893; J.-P. RICHTER, *Die Mosaïken von Ravenna*, Wien, 1878; RJEDIN, *Mosaïques des églises de Ravenne*, Pétersbourg, 1897; QUITT, *Der Mosaïkenzyklus von S. Vitale in Ravenna* (*Byz. Denkmäler*, III); DIEHL, *Ravenne*, Paris, 1903; *Publication de Saint-Marc*, par la librairie ONGANIA; CH. ERRARD et AL. GAYET, *L'Art byzantin d'après les monuments de l'Italie, de l'Istrie et de la Dalmatie*, Paris, 1901 et suiv.; DIEHL, *L'Art byzantin dans l'Italie méridionale*, Paris, 1894; GRAVINA, *Il duomo di Monreale*, Palerme, 1859-69; PAVLOVSKIJ, *Peintures de la chapelle palatine à Palerme*, Pétersbourg, 1900 (russe); JELIČ BULIĆ ET RUTAR, *Guida di spalato e Salona*, Zara, 1894.

Afrique : DIEHL, *L'Afrique byzantine*, Paris, 1896; BALLU, *Le monastère byzantin de Tebessa*, Paris, 1897; GSELL, *Les monuments antiques de l'Algérie*, t. II, Paris, 1901.

Miniatures. — STRZYGOWSKI, *Die Kalenderbilder des Chronographs von Jahre 354*, Berlin, 1888; NOLHAC, *Le Virgile du Vatican*, Paris, 1897 (le texte et les miniatures reproduits en phototypie par Danesi); HARTEL und WICKHOFF, *Die Wiener Genesis*, 1895; STRZYGOWSKY, *Das Etchmiadzin Evangeliar* (*Byz. Denkmäler*, I), Wien, 1891; HASELOFF, *Codex purpureus rossanensis*, Berlin, Leipzig, 1898; BORDIER, *Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale pour* 1885; OMONT, *Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale du* VI[e] *au* XI[e] *siècle*, Paris, 1902; TIKKANEN, *Die Psalter Illustration im Mittelalter*, Helsingfors, 1895; KONDAKOV, *Miniatures d'un psautier grec du* IX[e] *siècle de la collection Chludor à Moscou*, Moscou, 1878 (russe). La Collection des Hautes-Études possède une reproduction intégrale de la rédaction du *Pantocrator*. BEISSEL, *Vaticanische Miniaturen*, Fribourg, 1893; ALBANI, *Menologium Græcorum*, Urbin, 1727; Comte UVAROV, *Album byzantin*, Moscou, 1890; STRZYGOWSKY, *Der Bilderkreis des Griechischen Physiologus*. La Collection des Hautes-Études possède une reproduction intégrale des miniatures de Skylitzès, don du général de Beylié. DIEZ, *Die Miniaturen des Wiener Dioskurides* (*Byz. Denkmäler*, III).

Arts mineurs. — WIEGAND, *Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina* Trèves, 1900; GRAEVEN, *Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung*: I (Angleterre), Rome 1898; II (Italie), Rome, 1900; KONDAKOV, *Les émaux byzantins*, 1892; KONDAKOV, *Les trésors russes*; MOLINIER, *Histoire des arts appliqués à l'industrie*, t. I (*Ivoire*) et t. IV (*Orfèvrerie*); SCHLUMBERGER, *Mélanges d'archéologie byzantine*, 1[re] série, Paris, 1895.

Iconographie. — ROHAULT DE FLEURY, *L'Évangile*, Tours, 1874; *La Sainte Vierge*; POKROVSKY, *L'Évangile*, Pétersbourg, 1892; STRZYGOWSKI, *Iconographie der Taufe Christi*, Munich, 1885.



CHAPITRE IV

L'ART DE L'ÉPOQUE MÉROVINGIENNE ET CAROLINGIENNE EN OCCIDENT

I

LA PEINTURE EN OCCIDENT DU Ve AU IXe SIÈCLE EN DEHORS DE L'ITALIE[1]

LA PÉRIODE PRÉCAROLINGIENNE

L'histoire des origines, des premiers balbutiements de la peinture chrétienne, déjà si compliquée à débrouiller et à suivre, vu la disparition d'innombrables monuments, soit dans ce mystérieux Orient où elle prit naissance, soit en Italie où elle s'installa de bonne heure comme en une seconde patrie, devient pour les pays du nord ou de l'ouest de l'Europe, Grande-Bretagne, Scandinavie, Allemagne, France ou Espagne, une énigme presque indéchiffrable. Comment et à quelle époque le christianisme, entrant chez ces races diverses, a-t-il commencé sa prédication par l'image? De quelles décorations peintes purent être ornées les primitives basiliques? En quoi l'esprit local a-t-il déformé çà et là des formules qui, au début, lui arrivèrent toutes faites, comme un article d'importation? Autant de questions qui restent sans réponse. Toute œuvre manque pour nous guider, pour éclairer ce que de rares textes nous apprennent ; et ce n'est pas avec des textes mis bout à bout qu'il est possible de restituer l'infinie complexité de l'histoire.

1. Par M. Paul Leprieur.

Peintures murales et mosaïques. — On aurait tout lieu pourtant, dès ces époques lointaines, de placer dans certaines provinces du vieil empire romain, les plus riches et les plus avancées de culture — comme le centre et le midi de la Gaule ou les bords du Rhin — qui furent christianisées tout d'abord, les premiers et plus actifs foyers de propagande. Après l'édit de Milan surtout (313), peu des nombreuses églises qui s'y fondèrent durent rester sans parure. Ne voyons-nous pas, au IVe siècle, l'Espagnol Prudence dresser, dans son Dittochæon, un des plus anciens programmes de peintures de l'Ancien et du Nouveau Testament en parallélisme, qui sera tant de fois pris et repris depuis? Au début du Ve siècle, Paulin de Nole envoie à son ami Sulpice Sévère une inscription métrique destinée à accompagner son image et celle du vénérable saint Martin († 401), peintes en regard dans un baptistère de Primaculum, en Narbonnaise. Plus tard, c'est la femme de l'évêque de Clermont, Namatius, qui nous est pittoresquement montrée, dans la basilique même de Saint-Étienne, qu'elle vient de faire construire en un faubourg de la ville, un livre sur les genoux, indiquant aux peintres les sujets qu'ils doivent représenter sur les murs. La magnifique basilique que l'évêque Perpétue fit élever en 472, en l'honneur de saint Martin, à Tours, offrait à l'admiration des pèlerins toute une série de peintures consacrées aux miracles du saint patron, ainsi que trois autres motifs peints au-dessus des portes, le Denier de la veuve, le Christ marchant sur les eaux, et peut-être une représentation symbolique de l'Église. De Grégoire de Tours ou de Fortunat, il serait possible d'extraire de nombreux passages, prouvant qu'en plein tumulte des invasions, jamais la tradition ne fut interrompue. La mosaïque surtout semble avoir été en faveur auprès des races nouvelles. L'exemple donné par Rome ou Byzance fut partout suivi. A Cologne, une église était baptisée par le peuple, à cause d'une décoration de ce genre, l'église « aux Saints d'or » (*ad sanctos aureos*). Le sanctuaire de la Daurade, à Toulouse, ne dut pas son nom à une autre origine. La basilique des Saints-Apôtres Pierre et Paul, à Paris, fondée par Clovis en 508, et qui devint plus tard l'église Sainte-Geneviève, était ornée intérieurement et même extérieurement de mosaïques. Ces mentions, dont il serait facile de grossir le nombre, ne permettent malheureusement de ressusciter que par l'imagination aussi bien la sobriété calme du début que l'éclat déjà plus vif et chatoyant de ces basiliques mérovingiennes, toutes fleuries d'or et de pierres rares, dont Fortunat nous a si joliment montré les figures, en haut des parois, aller, venir, s'agiter et vivre, dès qu'un rayon de soleil les touche.

La Miniature.

Considérations générales. — La miniature est notre seule ressource pour essayer de retrouver quelque chose, au moins, de ce passé disparu. Pendant de longs siècles, elle nous servira uniquement de guide. Il serait tout à fait téméraire, d'ailleurs, de conclure absolument de ces œuvres menues aux œuvres de grande peinture du même temps aujourd'hui perdues. Si elles se côtoyèrent parfois ou se pénétrèrent, le plus souvent chaque art eut ses limites, ses habitudes propres, ses formules et ses sujets, qu'y perpétue la forte discipline monastique. Jamais la miniature, si traditionnelle à toute époque du moyen âge, ne le fut peut-être autant que pendant cette période initiale qui va jusqu'au xie et même au xiie siècle, où les moines sont seuls dépositaires du secret d'enluminer les manuscrits et de les transcrire, et se le transmettent les uns aux autres, comme un dépôt sacré. Le traditionalisme d'Église appuyait et fortifiait ici le traditionalisme naturel à tout métier. Aussi ne pourrait-on que rarement parler pour les œuvres de ce temps — au moins dans le monde occidental qui nous occupe — d'invention au sens exact et précis du mot. Ce sont pour la plupart copies de copies, répliques de répliques, imitation sans fin d'un type originel, soit modèle importé, soit produit du sol même. Il est souvent assez difficile de se reconnaître entre ces influences qui se mêlent, se croisent, se compliquent les unes par les autres. En bien des cas, il a suffi d'un manuscrit en un couvent pour y déterminer toute une orientation spéciale, et nous n'avons plus aujourd'hui que le reflet, sans rien savoir des œuvres reflétées. L'incessant va-et-vient des produits, dont il faut toujours tenir compte, rend particulièrement délicate la tâche de l'historien, qui voudrait mettre un peu d'ordre dans cette apparente uniformité, retrouver les principaux groupes et centres de production, en fixer les caractères et les nuances : car il s'agit surtout de nuances. Qu'un manuscrit provienne même très anciennement de tel ou tel monastère, ce n'est pas toujours une preuve qu'il y soit né. Quand des renseignements accessoires, tirés du texte même ou d'une note ajoutée au volume, ne permettent pas d'en certifier sûrement l'origine et la date approximative, c'est uniquement aux considérations d'écriture et de style qu'il faut se fier ; et, si ce sont des moyens de critique aussi légitimes que précieux, ils sont loin malheureusement d'être absolument infaillibles. Sans avoir la prétention, surtout en quelques pages, de donner, sur ce difficile sujet dont l'histoire est encore en son enfance, autre chose que de brèves indications, nous voudrions au moins, en nous attachant peut-être plus qu'on ne l'a fait jusqu'ici au groupement par écoles, marquer les jalons essentiels qui sillonnent la route.

CARACTÈRE DU STYLE PRÉCAROLINGIEN. — Obscure entre toutes, relativement peu connue et étudiée, peu classée surtout, est la période précarolingienne, qui correspond chez nous aux temps mérovingiens. La miniature de cette époque, dans les divers pays de civilisation barbare, aussi bien chez les Francs, les Wisigoths et les Lombards que chez les Irlandais et les Anglo-Saxons, qui en sont les plus brillants représentants, a certains traits communs, aisément reconnaissables, quoique modifiés suivant les régions et les races. C'est un décor presque uniquement ornemental, réduit aux éléments les plus simples, points, traits, lignes droites ou courbes, en parallélisme, en zigzag, en cercle, en spirale, en entrecroisement d'entrelacs ou de nattages, se prêtant à d'infinies combinaisons, auxquelles se mêlent des formes d'animaux ou de timides embryons de figures humaines, généralement déformés suivant les lois géométriques du système. Le scribe, qui, au début, se contentait de couper de temps en temps son texte d'un trait de plume, d'un paraphe en noir ou en rouge, encore à peine distinct de l'écriture même, et usait notamment, pour encadrer les titres, d'une sorte de cordelette tressée, fait de l'initiale le domaine à peu près exclusif de sa fantaisie. Un frontispice, une arcature, une bande ornementale viennent s'ajouter çà et là à cette unique donnée. Plus tard même commence à se faire sentir un désir d'illustration véritable ; des sujets apparaissent, mais sans que les caractères essentiels du style en soient le plus souvent atteints. L'or pendant cette période fait presque complètement défaut. C'est en teintes plates, et généralement dans une gamme de tons très limitée, à l'aquarelle, que sont remplis les contours tracés à la plume. L'enluminure est alors comme une prolongation du travail de l'écrivain, et dut rester — au moins tant que l'œuvre ne se compliqua pas trop — uniquement entre ses mains. Le système dura plus ou moins suivant les pays. Il y eut bien des ateliers retardataires, loin des centres, dans le midi de la France ou l'Espagne en particulier, qui en continuaient la pratique, alors même que la Renaissance carolingienne avait déjà porté tous ses fruits.

ORIGINES ORIENTALES PROBABLES. — Nous ne saurions insister ici sur les origines lointaines de ce style, si particulier et qu'on a cru longtemps créé de toutes pièces par les races du Nord. Si, par certains côtés, ce fut un commencement, il paraît aujourd'hui probable que, par d'autres, ce n'est que l'aboutissement tardif de formules plus anciennes, une sorte de transcription en langue barbare d'inventions le plus souvent orientales. Les preuves de filiation sont nombreuses. Non seulement l'entrelacs et la spirale se retrouveraient dès l'art de Mycènes, pour ne pas remonter plus haut. Mais la plupart des animaux qui décorent ou forment le corps des lettres, perroquets, paons, gypaètes, lions ou fauves plus ou moins défigurés, sont de visibles apports d'Orient. Parfois même, comme

marque indéniable d'origine, ils portent encore sur la cuisse cette rosace en forme de fleur étoilée, dont M. Prou (*Gaule mérovingienne*, p. 255) nous a signalé, à propos d'une mosaïque de Thiers, la dérivation sassanide. Le *Sacramentaire de Gellone* (fol. 18 v°) nous montre un animal de ce genre. De même aussi l'*Orose* de Laon, le *Sacramentaire* du Vatican reproduit par M. Delisle, et un certain nombre de manuscrits irlandais.

L'habitude de terminer la queue des fauves et autres quadrupèdes par une feuille, généralement lancéolée, est également de provenance orientale, d'emploi courant sur les étoffes. Il n'est pas jusqu'à certain motif de poissons disposés en étoile dans un cercle, qui n'ait son prototype archaïque, 1500 ou 1400 ans avant notre ère, au fond des poteries émaillées de la vieille Égypte. On peut comparer, à ce point de vue, tel bol reproduit par Maspéro (*Archéologie égyptienne*, p. 255) à certaines pages du *Sacramentaire de Gellone* (fol. 50 r°, 75 r° et 252 v°) ou de l'*Oribase* (fol. 140 r°), à la Bibliothèque Nationale. Comment se fit la transmission? Quels en furent les principaux agents? Cela reste pour nous un mystère. L'art chrétien primitif, l'art copte en particulier, et surtout les innombrables produits orientaux, étoffes, bijoux, ivoires, menus objets de tout genre, exportés çà et là par les marchands syriens, n'ont pas dû rester étrangers à la formation de ce singulier mélange. Mais ce qui nous importe surtout, c'est d'en fixer les variétés régionales, d'en étudier les diverses combinaisons.



FIG. 155. — D en forme de fauve dévorant un serpent.
(*Sacramentaire de Gellone*, Bibl. nat., lat. 12048.)

INFLUENCE DES MISSIONS IRLANDAISES. — Un grand fait historique domine toute cette première période du moyen âge, dont on ne peut méconnaître l'importance, s'il faut se garder d'en exagérer les suites, comme on l'a fait trop souvent : ce sont les missions irlandaises. Ces moines voyageurs qui, dès la fin du VIe, mais surtout durant tout le VIIe et une partie du VIIIe siècle, vont, viennent, se répandent sur le continent, prêchent, évangélisent, fondent des monastères, réveillant ici l'ardeur religieuse près de s'éteindre, pourchassant ailleurs jusque dans ses

derniers repaires l'idolâtrie, n'ont pas été sans influence sur l'ornementation des livres saints, qui étaient un de leurs moyens de propagande. Possesseurs d'un système absolu et entier entre tous, le plus compliqué et le plus savant, le plus abstrait — les fibules très anciennement le prouvent — ils en ont glissé plus d'un élément dans l'art continental, issu de souche commune, et qui plus simplement marchait dans la même voie. On peut suivre à la trace et de proche en proche leur action, non seulement en Allemagne où elle s'est particulièrement prolongée, mais par infiltration lente jusque dans les pays les plus méridionaux, comme le sud de la France ou l'Espagne, comme l'Italie où le couvent de Bobbio, fondé par saint Columban qui y mourut en 615, devint de bonne heure, en sol lombard, un de leurs principaux centres, qui finit par agir à son tour même sur le Mont-Cassin. La Renaissance carolingienne, à certain point de vue, marque l'apothéose définitive des formules irlandaises, qu'elle consacre en les adoptant. Mais ce serait une erreur absolue de croire que partout l'influence fut subie de la même façon et au même degré; qu'elle réussit à étouffer toutes les résistances dues aux instincts de race, aux habitudes prises, à l'activité artistique déjà existante; que les élèves aient toujours suivi à la lettre les leçons de leurs maîtres étrangers, et que les maîtres eux-mêmes n'aient pas fait souvent, même sans s'en rendre compte, plus d'une concession au milieu où ils travaillaient. Les caractères locaux très distincts et réels, quoique trop peu remarqués, qui séparent les unes des autres les diverses écoles continentales, protestent contre la théorie le plus généralement admise, qui tendrait à en faire, au VIIe et pendant la plus grande partie du VIIIe siècle, une simple dépendance des écoles britanniques.

Les écoles continentales. Caractères distinctifs. — Notons d'abord, comme un trait commun aux écoles du continent et qui n'apparaît pas du tout de même en Angleterre ou en Irlande, l'emploi persistant des formes d'animaux pour orner ou composer les lettres. Les Bénédictins en ont dressé jadis tout un alphabet muni de noms appropriés (icthyomorphiques, ornithoéides, etc.). Il ne s'agit pas seulement d'un bec d'oiseau, d'une tête de monstre comme terminaison d'une boucle ou d'un montant, formule qu'on trouve dès l'origine et que les Irlandais développèrent avec prédilection. C'est l'animal entier, oiseau et poisson surtout, mais aussi quadrupède et parfois serpent, dont le corps, seul ou uni à d'autres, dessine les contours de la lettre, en suit les circonvolutions. On remarquera en passant, d'ailleurs, qu'il pourrait bien se faire que l'idée même du système soit d'importation orientale : fréquemment employé dans les manuscrits grecs postérieurs à la querelle des iconoclastes, il y semble beaucoup plutôt la continuation d'une tradition qu'un choc en retour de

l'Occident. Tout à fait schématique au début, à peine distinct des cercles ou segments de cercles qui l'enferment, et dont le tracé au compas, même tardivement, resta souvent visible, cette faune ornementale bizarre s'anima bientôt, se conforma de plus en plus à la réalité ; et, tandis qu'en Irlande va s'exagérant la subordination de toute forme au jeu des lignes, ici tendent à prédominer l'observation naturelle, la vérité et la vie. Le paon, le perroquet, l'aigle peuvent bomber le dos, pirouetter sur eux-mêmes tête en bas, queue en l'air, être indiqués même sommairement parfois, sans cesser d'être reconnaissables. On dresserait facilement une liste des espèces préférées suivant les régions. Cette base de réalisme, si humble qu'elle soit, n'est pas indifférente pour aider à expliquer, en dehors même des raisons politiques, l'éclosion sur le continent de la Renaissance carolingienne. Ajoutons que, dès cette époque lointaine, de nombreux détails d'ornementation linéaire, ainsi que toute une variété de feuillages, feuille d'acanthe ou de lierre surtout, héritage de la culture antique, — qui, dans les Iles Britanniques, n'apparurent que beaucoup plus tard sous l'influence continentale, — achèvent de donner aux écoles du continent un caractère à part, et d'y préparer en quelque sorte, sous forme embryonnaire, les éléments principaux de la grammaire ornementale future.

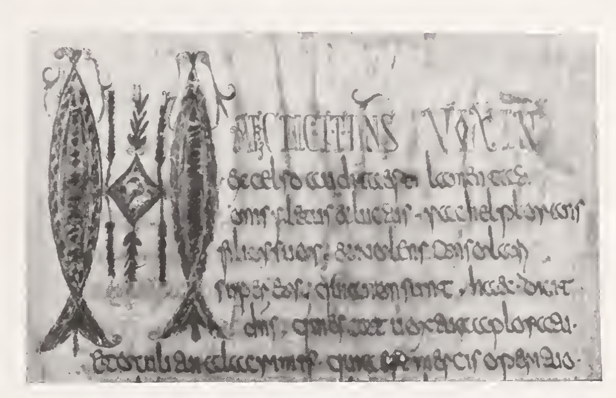


Fig. 156. — H formé de deux poissons.
(*Lectionnaire de Luxeuil*, Bibl. nat., lat. 9427.)

Variétés régionales. Le groupe mérovingien ou franc. — Mais il y eut des variétés de style, comme on en peut constater dans la langue et dans l'écriture même. Sans entrer dans l'infini détail que nécessiterait un classement méthodique, malheureusement encore à faire pour ces époques, nous y distinguerions volontiers trois grandes divisions, correspondant dans une certaine mesure à celles qu'ont cru pouvoir reconnaître les paléographes et qui reposent sur la distinction même des races : le groupe mérovingien ou franc, le groupe wisigothique et le groupe lombard. Que ces groupes se soient, d'ailleurs, à certains moments pénétrés, cela n'a rien que de naturel, étant donnés les fréquents échanges de peuple à peuple. Comme les souverains se mariaient entre eux, les styles plus d'une fois se mêlèrent.

Du premier groupe que, faute d'une localisation plus précise, nous

appellerons mérovingien, mais qui prêterait évidemment, comme les autres, à des subdivisions, un certain nombre de manuscrits du VIIe siècle, à la Bibliothèque nationale, peuvent servir de types : un *Frédégaire* (lat. 10910), un *Commentaire de saint Augustin sur la Genèse* (lat. 2706), un *Grégoire de Tours* (*Histoire des Francs*) qui a appartenu au chapitre de la cathédrale de Beauvais (lat. 17654), et surtout un remarquable *Lectionnaire* (lat. 9427), provenant de l'abbaye de Luxeuil, fondée à la fin du VIe siècle par saint Columban. C'est au cœur même du royaume franc, de Tours ou Poitiers à la Bourgogne et aux convents du Nord, qu'il en faudrait chercher peut-être les principaux centres. L'ornementation en est généralement très sobre, d'aspect plutôt sec et grêle, de style très analogue aux sarcophages mérovingiens du même temps où sont gravés, comme au trait, des figures d'animaux ou des feuillages. Outre l'entrelacs sous sa forme la plus élémentaire, en cordelette se tordant sur elle-même ou formant simplement double boucle en 8, qui décore parfois le corps même des animaux, on y trouve de fréquentes combinaisons de lignes serrées et fines empruntées aux habitudes des tissus. Tout à fait caractéristique, notamment, est certaine bordure de médaillons, à angles successifs s'emboîtant comme dans une natte tressée, qu'on retrouverait également dans les ivoires. Les montants de lettres sont souvent terminés par des amorces de crochets, prenant forme de becs d'oiseaux à l'occasion, mais souvent aussi par des feuillages. Un quatrefeuille découpé de façon raide, des feuilles d'acanthe ou de lierre, des palmes parfois, des rosaces étoilées, des poissons démesurément allongés et amincis; des oiseaux, paons surtout, tantôt dessinés presque en graffite, le corps étriqué, avec longue queue et long bec, pattes grêles, tantôt beaucoup plus réels, seuls ou affrontés, tenant fréquemment feuille en bec ou séparés à l'orientale par un vase, complètent la série des motifs le plus ordinairement employés dans ce groupe. Çà et là s'y glisse timidement un portique, comme d'architecture en bois, surmonté d'une ou plusieurs arcatures de la forme qu'on appellera plus tard arabe, sorte de germe venu d'Orient

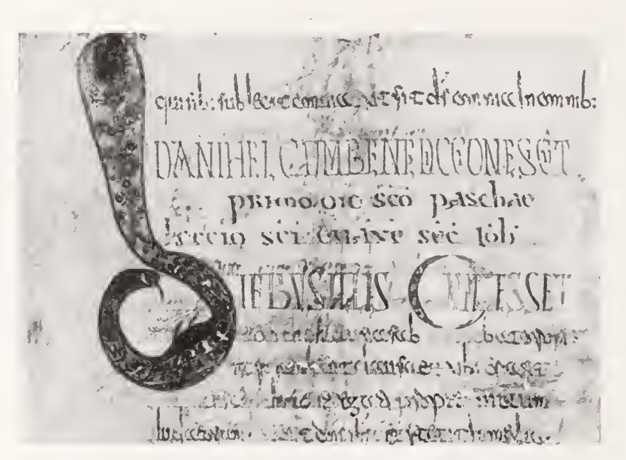


FIG. 157. — D en forme de paon.
(*Lectionnaire de Luxeuil*, Bibl. nat., lat. 9427.)

des futurs canons de concordance carolingiens. La couleur, enfin, y reste généralement dans une gamme très pauvre de rouge, de vert et de jaune sale.

LES GROUPES MÉRIDIONAUX. — Les deux autres groupes, qui ont superposé et comme greffé parfois leur influence sur le premier type, sont de style tout différent, d'art et de goût beaucoup plus méridional, plus riche et plantureux, tout en étant plus sommaire et procédant le plus souvent davantage par larges indications. Au fonds commun se joignent bien des éléments de décor, qui témoignent de relations plus directes et constantes avec l'Orient. Non seulement le feuillage tend à y prédominer, le palmier ou la tulipe n'y sont pas rares; mais les animaux y sont infiniment plus nombreux et variés. Le lion, le bouquetin, le cerf, le perroquet, la pintade et une quantité d'autres viennent se mêler au poisson, au paon et à l'aigle. Fréquente est la disposition orientale des motifs en médaillons. Fréquents aussi sont des portiques plus somptueusement décorés comme frontispice, encadrant soit le titre ou les premiers mots du texte, soit une croix d'où pendent, à la façon des couronnes de Guarrazar ou de Monza, l'alpha et l'oméga formés de corps d'oiseaux et de poissons. Si, devant le premier type, on songe souvent à la broderie, aux tissus, ici le souvenir évoqué d'ordinaire est celui de la verroterie, des émaux, des bijoux. Il est généralement assez difficile, d'ailleurs, de distinguer l'un de l'autre ces deux derniers groupes, à plus forte raison de les localiser : car ils se touchent par plus d'un point.

GROUPE LOMBARD. — Celui qui paraît avoir été de beaucoup le plus considérable est le groupe lombard, ou du moins que provisoirement nous appellerons tel, les particularités décoratives qu'on y remarque coïncidant fréquemment avec l'emploi de l'écriture dite lombardique, qui ne fut pas étroitement limité, comme on sait, à la Lombardie ni même à la terre italienne. La présence ou le passage de nombreux moines italiens dans les couvents d'Europe, ainsi que la vénération attachée dès l'origine à tout ce qui venait d'Italie, peuvent avoir contribué à la propagation du système. Dans le nord de la France, à Soissons, à Corbie et aux environs, nous le voyons particulièrement pratiqué. Mais on en trouverait également plus d'un exemple ailleurs, dans le Midi notamment. Le *Grégoire de Tours* provenant de Corbie, à la Bibliothèque Nationale (lat. 17655) et celui de la Bibliothèque de Cambrai (n° 624), tous deux du VIIe siècle, nous le montrent curieusement combiné au mérovingien pur. C'est sous forme beaucoup plus franche qu'il nous apparaît, vers le début du VIIIe siècle, dans un manuscrit de Saint-Médard de Soissons à la Bibliothèque de Bruxelles (n° 9850-9852), dans un *Sacramentaire* du Vatican (n° 316, fonds de la reine de Suède) ou dans l'*Orose* de Laon (n° 137), ainsi que plus tard, vers la fin du VIIIe siècle ou même le IXe,

dans un *Hexaméron de saint Ambroise* (lat. 12 135), dans des *Commentaires de saint Jérôme sur Isaïe* (lat. 11 627) et sur *Ézéchiel* (lat. 12 155) ou dans un *Saint Augustin, sur l'Heptateuque* (lat. 12 168), à la Bibliothèque Nationale, fortement compliqué, d'ailleurs, en ces deux derniers manuscrits — dans le dernier surtout, qui en devient presque méconnaissable — par les bizarreries du goût irlandais qui s'y mêle. Contentons-nous de signaler, comme une des particularités de ce type, l'habitude d'orner les montants de lettres ou le corps des animaux avec des feuilles d'acanthe ou des ocellations symétriquement réparties. Les lettres ont aussi fréquemment tendance à se fleuronner, à se feuillager, généralement par séries de gros bourrelets de feuillages superposés, ou prennent ailleurs un air de mosaïque à imbrication de carrés, de triangles, de losanges ou de rondelles de couleurs différentes, comme une sorte de tarsia en son enfance ou comme l'orfèvrerie émaillée du temps. L'oiseau y a le plus souvent la forme d'un perroquet, et le mauve intervient volontiers, relevant d'une note spéciale l'accord des rouges, des verts et des jaunes.

GROUPE WISIGOTHIQUE. — La branche méridionale, qu'on peut appeler wisigothique et qui est fortement apparentée à celle-ci sous bien des rapports, paraît enfermée dans un domaine sensiblement plus étroit. C'est dans l'ancien empire des Wisigoths, en Espagne surtout et dans les pays limitrophes du sud-ouest de la France, qu'ils ont occupés ou plus ou moins pénétrés de leur influence, qu'elle s'est particulièrement développée. La barbarie un peu sauvage du dessin, l'intensité saturée du ton, de certain jaune vif en particulier, que nous retrouverons plus tard à Silos comme à Limoges, pourraient aider à en faire reconnaître les produits, très mal déterminés jusqu'ici. Jamais la rudesse et la violence des partis pris ne paraissent avoir été aussi loin, d'ailleurs, en France qu'en Espagne même. Faut-il voir avec M. Samuel Berger (*Hist. de la Vulgate*, p. 11-12) dans le *Pentateuque Ashburnham*, cette vénérable relique du couvent de Saint-Gatien, à Tours, aujourd'hui conservé à la Bibliothèque Nationale (nouv. acq. lat. 2334) — que d'autres ont voulu faire naître à Tours même (ce qui est assez invraisemblable) ou au moins dans l'Italie du Nord — une œuvre espagnole du VIIe siècle? Nous ne pouvons qu'enregistrer l'hypothèse, sans oser trancher nettement la question. Notons, toutefois, que les peintures à sujets qui décorent ce remarquable fragment de Bible à images, bien qu'imitées probablement d'un type oriental plus ancien, sont traitées dans un esprit de réalisme rude et barbare, tout méridional d'aspect. Palmiers, chameaux, nègres, par exemple, y sont visiblement repris et observés sur nature. Si ce monument presque unique, qui semble comme amorcer les Bibles à images des temps carolingiens, pouvait être sûrement revendiqué pour l'Espagne, elle prendrait du coup une importance de premier ordre pour l'époque.

Dans la partie française du groupe wisigothique, nous rangerions volontiers, en tout cas, des manuscrits de décor plus humble, tels qu'un *Eugyppius* du VIIe ou VIIIe siècle, à la Bibliothèque Nationale (lat. 2110), contenant, par trois fois, en fin de page, des combinaisons tout à fait rares de motifs orientaux presque littéralement transcrits, dans le type des faïences ou des azulejos. Un *Oribase* du IXe siècle (lat. 9332) s'y rattacherait peut-être également, mais à titre de produit tardif, grossier et médiocre, dont les caractères distinctifs se perdent sous l'influence irlandaise devenue prédominante. Mais le spécimen le plus remarquable est le célèbre *Sacramentaire de Gellone* ou Saint-Guilhelm-du-Désert, près d'Aniane, dans l'Hérault (Bibl. nat., lat. 12048), qui paraît bien avoir été exécuté dans le monastère même, peu de temps après sa fondation en 804. Ce manuscrit exceptionnel mériterait à lui seul une longue étude, non seulement par l'abondance et la variété des lettres ornées où se jouent fréquemment des animaux, depuis les plus humbles (coq, canard, lapin, porc, renard pris au piège, poissons divers) jusqu'aux plus exotiques (échassiers, oiseaux de proie ou fauves), rendus avec un réalisme déjà surprenant, mais encore par la tendance manifeste à une illustration de texte véritable, qui nettement s'y fait jour. En dehors même des têtes, à valeur plus ou moins décorative, qui semblent avoir été d'usage fréquent dans les écoles méridionales et qui ne manquent pas ici plus qu'ailleurs, des sujets apparaissent : la Vierge, sainte Agathe, les Évangélistes, saint Michel, le Christ en croix, et toute une série de motifs d'invention plus spéciale et curieuse, appropriés aux oraisons. L'œuvre est si pénétrée d'un bout à l'autre d'éléments orientaux — l'art irlandais n'y intervenant que pour une part minime — qu'on serait tenté de soupçonner derrière quelque prototype grec, copte ou syriaque, dont le miniaturiste put s'inspirer, tout en conservant dans l'exécution une



Fig. 158. — T en forme de gypaète.
(*Sacramentaire de Gellone*, Bibl. nat., lat. 12408.)

réelle vigueur de verve inventive et de savoureux naturalisme. Le texte même, où se rencontrent des passages transcrits du grec en s'aidant de caractères latins (fol. 145 v° notamment), tendrait à le prouver. On y peut remarquer, de plus, entre autres détails, la représentation des évangélistes Luc et Jean — comme dans l'*Orose* de Laon ou dans un couvercle de sarcophage de l'Hypogée-martyrium de Poitiers — portant sur un corps d'homme la tête de l'animal symbolique : formule évidemment née dans un milieu auquel les anciennes divinités égyptiennes étaient familières, et qui dut se répandre surtout par les Coptes et les Syriens en Occident.



Fig. 159. — Saint Jean à tête d'aigle.
(Lettre du *Sacramentaire de Gellone*, Bibl. nat., lat. 12048.)

Les écoles britanniques. Caractères généraux. — Les produits continentaux même les plus avancés semblent, d'ailleurs, d'un art ornemental assez pauvre, dès qu'on les compare aux œuvres irlandaises ou irlando-saxonnes. Quelque réserve qu'on puisse faire sur la date plutôt légendaire qui leur a été en général attribuée — par désir de les rattacher à quelque saint vénéré du pays (Columban, Patrick, Willibrord, Cuthbert, etc.) regardé comme en étant le premier possesseur ou l'auteur même — et bien que, dans la plupart des cas, ils puissent être notablement rapprochés des temps carolingiens, il est certain que les manuscrits de ces régions sont les premiers à nous offrir des modèles, sinon d'observation et de naturel, au moins de science et de goût consommé dans l'agencement du décor. Cette supériorité incontestable explique leur prodigieux succès, et l'effort qu'on fit de tous côtés pour chercher de loin à les suivre. L'imagination populaire éblouie les dit nés sous l'inspiration des anges, et Girand de Cambrai, que stupéfient encore, à la fin du xiie siècle, les complications de cet art, nous conte ingénument comment s'y prenaient les messagers divins pour venir en aide aux pauvres miniaturistes. Quoique nous ne croyions plus aux miracles, nous ne sommes guère mieux renseignés sur la façon dont se forma cette systématisation à

outrance d'éléments décoratifs. Les œuvres du début, qui auraient pu nous guider, ont pour la plupart disparu. Celles qui nous restent, et qui sont certainement du VIII[e] ou même du IX[e] siècle (*Book of Kells*, par exemple) beaucoup plutôt que d'une époque antérieure, nous montrent le système arrivé à son complet développement. Il en est même qui nous conduiraient jusqu'au X[e] siècle, nous laissant entrevoir plus ou moins la décadence. Des sources orientales, ici comme sur le continent, sont indéniables. Jusque dans la bizarrerie du style, plus d'un rapport, soit avec Byzance, soit avec l'Égypte surtout pour le costume, la coupe des chevelures, les partis pris d'arrangement ou d'accessoires, serait à relever. Rien de plus naturel, d'ailleurs, en des couvents qui passent pour avoir été organisés, à l'origine, sur le plan de ceux d'Égypte, et où, non seulement des moines, mais aussi des manuscrits éthiopiens ou coptes ont dû forcément circuler. La place et la disposition même des sujets, dans les manuscrits d'Évangiles notamment, semble bien une formule apportée toute faite d'Orient et que reprendra plus tard à son tour l'art carolingien. Mais ce que pourrait expliquer seul le génie propre aux races, en même temps que l'état alors florissant et le degré de culture supérieure atteint par les couvents d'Irlande, c'est la combinaison originale, complète et parfaite en soi, création véritable, qui sortit de ces germes plus ou moins déformés. La singularité semble être un goût inné aux races britanniques, mélange d'audace et d'impitoyable logique. Dès cette époque, elle se manifeste éloquemment. L'écriture irlandaise, qui est une des plus belles et nettes qu'on puisse voir avant l'apparition de la *caroline*, infiniment moins simple d'ailleurs, moins facilement accessible, compliquée de violents partis pris qui en défigurent les caractères, soit par raideur anguleuse, soit en les arrondissant, nous serait déjà l'indice d'une volonté sûre d'elle. Le système ornemental est réglé jusque dans les plus petits détails avec la même intransigeance.

LES SUJETS. — Les sujets, d'abord, sont nettement arrêtés, comme dans l'art carolingien qui, par influence subie ou simultanéité de recherche, devait faire succéder au désordre, à l'esprit d'aventure et de hasard jusqu'alors régnant, des lois immuables. Les manuscrits d'Évangiles, qui sont de beaucoup les plus nombreux et aussi les plus illustrés à cette époque, contiennent généralement en tête de chaque Évangile une ou plusieurs pages richement ornées. C'est l'Évangéliste ou son symbole, parfois les deux unis sur une même page, plus rarement les quatre symboles symétriquement répartis. Ce sont aussi les premiers mots du texte, à peine détachés dans les manuscrits les plus simples de la page initiale dont ils occupent seulement la moitié supérieure ou le haut de colonne, mais qui le plus souvent forment à eux seuls un thème décoratif de pleine page, les lettres initiales plus ou moins curieusement emmêlées

et enclavées y prenant des proportions gigantesques et en garnissant parfois tout un côté. C'est enfin un motif, qui paraît exclusivement propre aux Irlandais — quoique rappelant beaucoup la fantaisie d'Orient, d'où peut-être il dérive — et qui n'est plus qu'un jeu de lignes, un pur ornement ayant, tout au plus, comme prétexte parfois une croix centrale à encadrer : d'où le nom qu'on peut lui donner de *motif cruciforme*. Le cadre est toujours un des éléments importants, sinon même le plus essentiel du décor, l'idéal semblant être de ne pas laisser un coin vide, un détail nu et de couvrir entièrement les pages. Seuls ou associés, ces divers thèmes — les deux premiers surtout — sont de règle dans les manuscrits d'Irlande et autres pays annexes de la région britannique, dont les noms (soit dit en passant) sont généralement tirés, soit du couvent auquel ils appartinrent anciennement (Durrow, Armagh, Saint-Chad, Echternach, Deer, Lindisfarne), soit du scribe qui s'y est lui-même désigné (Dimma, Mulling, Mac Regol, Maelbrighte). C'est ainsi qu'on les trouve aussi bien dans le *Book of Durrow*, qui est un des plus anciens, encore grossier relativement, que dans de petits manuscrits d'Évangiles tels que les *Books of Dimma, of Mulling, of Armagh*, ou dans le célèbre et si remarquable *Book of Kells*, au Trinity college de Dublin.

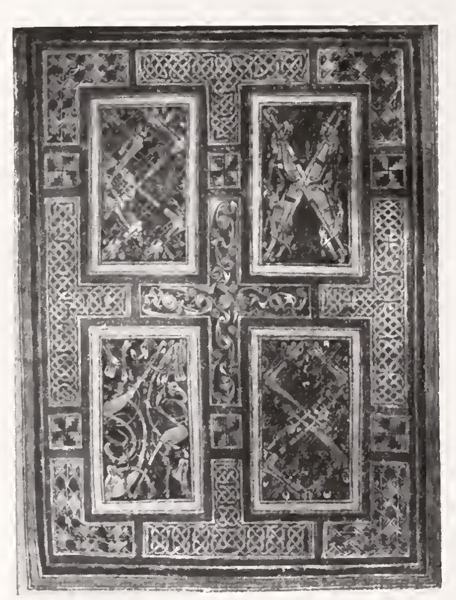


Fig. 160. — Page ornementale à motif cruciforme.
(*Evangiles de Saint-Gall*, n° 51.)

Les grands *Évangiles de Mac Regol* (Bodléienne d'Oxford) ou de *Saint-Chad* (Bibl. du chapitre de Lichfield) nous en offrent l'exemple, comme le charmant petit exemplaire de *Maelbrighte Mac Durnan* à Lambeth palace, comme les *Évangiles de Saint-Gall* (Bibl. de Saint-Gall, n° 51) ou ceux de la Bibliothèque nationale (lat. 9389), connus sous le nom d'*Évangiles d'Echternach* ou *de saint Willibrord*. Nous voyons la formule passer en Écosse avec le *Book of Deer* (Bibl. de l'Université, Cambridge), qui en est peut-être un des types les plus rudimentaires ; en Angleterre, avec les fameux *Évangiles de Lindisfarne* (British Museum), de goût plus pur, de style plus noble, plus rapprochés surtout pour les figures des modèles classiques, qui, à toute époque, ont trouvé dans le milieu anglo-saxon, par suite de la situation ou de l'ancienne culture romaine, un terrain mieux préparé que l'Irlande à les recevoir. Les canons d'Eusèbe ou canons de concor-

dance, quand il y en a — car ils sont rares dans ces manuscrits, où la Vulgate est incomplètement adoptée et suivie — sont en général encadrés d'une bordure ou placés entre des colonnes sous arceau, à la façon habituelle des Carolingiens. Encore plus exceptionnels, et n'apparaissant certainement qu'à une date récente, sont les sujets que nous montrent seulement les *Évangiles de Saint-Gall* (Crucifixion et Jugement dernier) ou le *Book of Kells* (Vierge et l'Enfant, Tentation et Arrestation du Christ). Les Psautiers ne sont à citer que pour mémoire à cette époque, et comme tendant à réserver l'ornementation, miniatures ou initiales, aux trois principales divisions (Psaumes 1, 51 et 101). Produits médiocres et tardifs pour la plupart, œuvres de décadence très postérieures même souvent aux temps carolingiens, ils n'ont jamais eu, d'ailleurs, en Irlande, le rôle et l'importance que l'Angleterre leur donna.



Fig. 161. — Crucifixion.
(*Évangiles de Saint-Gall*, n° 51.)

LE SYSTÈME ORNEMENTAL ET SES ÉLÉMENTS. — Mais ce qui distingue surtout la miniature irlandaise et la marque d'un cachet spécial, c'est la façon dont ces divers thèmes y sont conçus et traités, depuis les plus simples jusqu'aux plus compliqués, initiales, cadres et figures même, suivant des principes de régularité uniforme, tenant à la fois du théorème et des plus étranges fantaisies d'une calligraphie poussée à l'extrême. Tout y rentre dans le paraphe, dans la combinaison géométrique. Jamais syllogisme ne fut conduit avec pareille rigueur; et, si limité que soit le nombre des motifs employés, ils atteignent pourtant à un véritable effet de richesse, grâce à l'adresse incroyable et à la variété infinie des arrangements. C'est généralement par champs symétriques qu'ils sont répartis, chacun ayant son cadre propre et étant ordonné, tant pour le dessin que pour la couleur, de façon à jouer harmonieusement sa partie dans l'ensemble.

Au premier rang est la spirale, qui prit en Irlande un particulier développement. Dessinée presque toujours à la plume sur fond blanc et composée d'un déroulement de lignes rentrant les unes dans les autres,

non sans rapport avec les ouvrages en métal dont elle put s'inspirer, elle est d'une ténuité qui dépasse les plus fines chevelures et d'une étonnante sûreté de main. C'est parfois à l'état isolé qu'elle se présente. Mais le plus souvent on la voit en groupe, en chaîne continue, irrégulière et fantasque, faite d'un nombre infini de volutes qui se succèdent et s'accrochent, en toutes dimensions, soit pour terminer les montants d'une grande initiale, soit pour orner le corps même de la lettre ou tel champ du cadre. Rien n'en saurait rendre alors l'extraordinaire complication. Également très typique, mais d'emploi plus limité à cause de sa régularité même, est un motif, généralement dessiné aussi à la plume sur fond blanc, qu'on peut regarder comme une sorte de contre-partie anguleuse de la spirale. Offrant avec le méandre grec quelques lointains rapports, il se compose d'une série de lignes, brisées d'ordinaire à angles très aigus en forme de Z, qui se poursuivent sans s'atteindre, se rapprochent sans se toucher, en combinaisons variées de labyrinthe ou de treillis à jour. On lui a très justement donné ce dernier nom (*fret-work*). Il n'apparaît pour ainsi dire jamais qu'en certains champs réduits de l'initiale ou du cadre.

L'entrelacs, en revanche, est d'usage aussi constant que multiple. Moins spécial à l'Irlande peut-être que les deux motifs précédents, qui ne dépassèrent guère la belle époque, il eut dans le milieu britannique toute une vie prolongée à transformations sans nombre. Beaucoup plus compliqué dès l'origine que sur le continent, il a connu les arrangements les plus divers, issus de l'art de la vannerie ou du tisserand, depuis la simple tresse aux anneaux réguliers jusqu'au nattage fait de plusieurs cordes qui s'entrecroisent et se nouent, en carrés, en cercles, en triangles, en boucles de toute forme et de toute grandeur, souvent même de la plus irrégulière fantaisie. Il n'est pas rare de le voir s'accrocher, comme la spirale, partout où il y a matière à un prolongement parasite. Parfois il se termine en bec d'oiseau, en tête de monstre. Mais la folie calligraphique du système éclate surtout dans les entrelacs d'animaux. Bien que les files de monstres orientaux s'entre-dévorant aient probablement servi de premiers modèles, on ne s'en souvient plus guère devant ces furieuses et inextricables mêlées d'êtres informes, oiseaux ou quadrupèdes aux membres étirés, amincis, passés comme au laminoir, n'ayant pour ainsi dire plus de corps, à plus forte raison de caractères distinctifs de race ou d'espèce, devenus tous semblables à des serpents qui se tordent et se nattent les uns aux autres, mordant ce qu'ils rencontrent, flanc, patte ou cou, dans le plus invraisemblable et presque toujours le plus géométrique enchevêtrement. C'est un des triomphes de l'art irlandais. En des manuscrits déjà tardifs comme le

Book of Kells, les êtres humains eux-mêmes se disloquent de façon identique, pour obéir aux lois de l'entrelacs. Souvent aussi, à cette époque, une tête d'homme ou d'animal formera le bout d'une lettre ou d'un morceau de cadre, les jambes ou pattes étant à l'autre bout. Il serait impossible de donner une idée, même approximative, de l'inépuisable richesse des combinaisons. Notons en passant que — par une de ces curieuses survivances analogues à la tradition prolongée du gothique dans l'art breton — on en pourrait retrouver l'écho, même à des dates très récentes, non seulement dans les croix de pierre des divers pays britanniques, mais encore dans l'architecture en bois de Norvège, où le motif paraît s'être particulièrement acclimaté. Ce fut un de ceux, d'ailleurs, qui prirent la plus exceptionnelle importance sur tout le continent.



Fig. 162. — Le lion, symbole de saint Marc.
(*Évangiles d'Echternach*, Bibl. nat., lat. 9389.)

Parmi les formules caractéristiques de la miniature irlandaise, dont le continent n'est pas sans avoir ressenti également l'influence, il faut enfin signaler les points, généralement de couleur rouge, qui cernent extérieurement les initiales, grandes ou petites, et à l'occasion, seuls ou associés en triangles, servent à l'ornementation des fonds ou des figures. Ce système, si bien organisé quant au décor géométrique, admet aussi, quoique beaucoup plus rarement, un motif de zigzags en escalier qui semble un dérivé du motif à treillis, certains damiers de couleur revêtant les animaux et les figures mêmes d'une sorte d'habit d'arlequin, et, comme apport plutôt tardif du continent, la rosace étoilée. Mais ces motifs, trop simples, trop nets, trop rapprochés du goût classique, n'y furent jamais vraiment populaires.

Il élimine, en revanche, de parti pris, tout ce qui ressemblerait à la vie. C'est à titre tout à fait exceptionnel que se montrent une ou deux fois, dans le *Book of Kells*, sans que l'exemple paraisse avoir été beaucoup suivi, des paons ou des poissons, ces deux thèmes à variations sans fin de l'art continental. Le feuillage, soit seul, soit mêlé de fleurs ou de fruits,

qui fait dans le même manuscrit une apparition timide, est, pour les produits irlandais, une preuve de date tardive et un signe de l'influence grandissante du continent, les œuvres du début l'ayant absolument proscrit. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner du singulier aspect qu'ont pris à toute époque, dans l'art irlandais, les sujets mêmes. On s'est bien des fois exclamé sur la rudesse enfantine dont ils témoignent. Au fond, les Évangélistes et leurs symboles, même les scènes plus compliquées qui, çà et là, s'y joignent, ne sont qu'un thème ornemental. L'idée y est évoquée sous sa forme la plus simple, comme un schéma, comme une formule d'algèbre. Un siège, par exemple, sera indiqué par deux montants droits qu'uniront des traverses; la figure humaine par une tête, des mains et des pieds, sortant d'une série de volutes qui représentent un vêtement; les animaux par une silhouette générale, souvent d'une précision et d'une justesse extrêmes, dans les *Évangiles d'Echternach* notamment, mais que remplissent des champs de dessin et de couleur variés pour les diverses parties du corps. Le miniaturiste obéit, en toutes choses, aux règles implacables de son esthétique abstraite; et, comme il ne recule devant aucune convention linéaire, il n'hésitera pas non plus, si l'harmonie l'exige, à peindre en bleu ou en rouge les jambes ou les bras du Christ dans une Crucifixion. C'est le côté faible de cet art, celui qui eut, d'ailleurs, le moins d'influence sur l'étranger.

Pour en comprendre et sentir l'extrême raffinement, uni parfois à tant de barbarie, il faut le juger surtout d'après l'effet d'ensemble. Même ces bizarres magots jouent leur rôle, comme rappels de tons ou d'arabesque, au centre des cadres; et, quand on est dans le domaine de la géométrie pure, dans les pages d'ornement à type cruciforme en particulier, la virtuosité devient surprenante. C'est la contre-partie septentrionale des décors arabes ou persans. Les divers motifs se juxtaposent et s'ordonnent en contraste alterné, de façon à se faire valoir les uns par les autres, opposant la régularité nette à la complexité confuse où l'œil se perd; et les couleurs, qui sont déjà d'une variété et d'une délicatesse de nuances traversant toute la gamme du prisme — avec une préférence marquée, d'ailleurs, pour les tons faux, les demi-teintes rompues, rouge orangé, vert jaunâtre, rose violacé, etc. — soulignent et avivent les partis pris du dessin, comme dans une mosaïque infiniment fraîche et brillante. Cet art, qui en Irlande s'étiola et finit par mourir, greffé sur l'art continental eut des conséquences sans fin. Les Carolingiens, qui l'adoptèrent, lui donnèrent droit de cité. Plus d'un élément de la grammaire ornementale du moyen âge, dans l'entrelacs notamment, malgré bien des transformations au cours des âges, n'est pas sans devoir quelque chose au goût de complication venu du Nord; et jusque dans le dragon, si spirituel et si français, qui, en marge des manuscrits du XIIIe et du XIVe siècle, se détache des

branches de vigne ou de houx, ne retrouverait-on pas peut-être comme le dernier rejeton, la floraison suprême des étranges et systématiques monstres d'Irlande?

LA MINIATURE ANGLAISE ET SES PARTICULARITÉS PROPRES. — L'Angleterre, en bien des cas, fut, d'ailleurs, le principal agent de transmission, mais en gardant son action propre, tout particulièrement marquée sur les sujets. Des œuvres autrefois réputées italiennes, et dont l'origine anglo-saxonne est aujourd'hui prouvée ou probable — le *Codex Amiatinus*, par exemple, à la Laurentienne de Florence; peut-être aussi le célèbre et intrigant manuscrit d'*Évangiles de Cambridge* (Corpus Christi College, n° 286), singulièrement rapproché de certaines croix en pierre de Grande-Bretagne pour l'arrangement si typique et si rare, autour de saint Luc et en pleine page, des petites scènes de la vie du Christ — sembleraient comme amorcer et préparer, dès cette époque, l'art qui va bientôt naître sur le continent. Si mal connue que soit encore pour nous l'histoire des couvents du Kent ou du Northumberland, il y a donc de grandes chances pour qu'on y puisse un jour découvrir, plus directement qu'en Irlande même, une des clefs essentielles du problème carolingien.

LA PÉRIODE CAROLINGIENNE

On a souvent parlé pour cette époque de *renaissance*, et il est certain qu'elle justifie en partie l'appellation dans son sens le plus large et le plus compréhensif : renaissance bien barbare encore, d'ailleurs, fragile et peu durable, née de l'effort d'une élite plutôt que d'un travail intime et profond au cœur même de la nation, mais qui n'en devait pas moins laisser un sillage de lumière, un enseignement à suivre pendant plusieurs siècles. L'influence du foyer de culture créé alors par les souverains francs a rayonné sur plus d'un pays. L'Allemagne vécut longtemps presque uniquement sur ce grand souvenir.

ACTION PERSONNELLE DE CHARLEMAGNE. — Le rôle et l'action personnelle de Charlemagne, dans le domaine spécial qui nous occupe comme dans tous les autres, ont été trop de fois décrits et commentés pour qu'il soit nécessaire d'y insister longuement. Ce rude guerrier, dont la main lourde savait à peine écrire, eut l'intelligence la plus fine et la plus haute de l'importance sociale des lettres et des arts, guidé sans doute en cela par de sages conseillers, mais inspiré aussi par la raison supérieure et le sens pratique des affaires qui sont sa marque propre. La position, toute de sagesse et de mesure, qu'il prend dans la fameuse querelle des Icono-

clastes, et que résument ces paroles souvent citées des « *Libri carolini* » (*Nec frangimus, nec adoramus*), n'allait pas sans arrière-pensée d'antagonisme, sans désir secret de pouvoir représenter aux yeux du pape la dévotion byzantine revenue aux images, par la volonté d'Irène et de son fils (2e concile de Nicée, 787), comme suspecte d'idolâtrie. C'est dans le même but évidemment que, devançant, à plus de trois siècles de distance, le zèle pieux d'un saint Bernard, il blâme et proscrit déjà comme contraires à la Sainte Écriture toutes les représentations d'allégories païennes, Terre, Fleuves, Vents, Saisons, Soleil et Lune, monstres composites, personnages légendaires (Bellérophon et la Chimère, Centaures, Sirènes, Tantale, Hercule, Orphée, etc.), motifs classiques de tout genre particulièrement familiers à l'esprit grec, et qui, malgré lui, par la porte même qu'il leur ouvrait en restaurant la culture antique, allaient pénétrer dans l'art occidental. Mais, s'il retenait d'une main, il excitait et encourageait de l'autre. Les *Libri carolini*, tout en protestant violemment contre le culte impie des images (*de impio imaginum cultu*), en permettent et recommandent pourtant l'usage, soit pour orner les murs des basiliques, soit pour rappeler le souvenir des événements passés. Dans ces délicates questions de casuistique religieuse, c'est l'intention, en somme, qui fait tout. Et, de fait, nous avons de nombreux témoignages de l'intérêt que Charlemagne attachait aux décorations peintes dans les églises, du soin qu'il mettait à les entretenir et les multiplier. Ce que nous disent à cet égard ses historiens, Einhart (plus connu sous le nom d'Éginhard) ou le moine de Saint-Gall (I, 30), est confirmé de tous points par ses *Capitulaires* (807 notamment, 809, 813). Il avait organisé un véritable service de surveillance et d'inspection des monuments, et donné à ses envoyés l'ordre exprès de veiller, non seulement à la solidité matérielle des églises, murailles, toiture, pavement, mais aussi à l'état des peintures qui en revêtent les parois (*quomodo structæ aut destructæ sint, in tectis, in maceriis... nec non in pictura*). A plus forte raison, dans les constructions neuves qui s'élèvent sous son règne, la peinture eut-elle sa place marquée. A Aix-la-Chapelle, en particulier, la création la plus chère à son cœur, qu'ont célébrée à l'envi les poètes ou lettrés du temps (Angilbert, Alcuin), parfois avec des souvenirs de Virgile, comme une « seconde Rome » ou une « nouvelle Athènes », et dont il fit sa résidence habituelle dans toute la dernière partie de sa vie, ce ne sont pas seulement des colonnes de marbre qu'il fait venir à grands frais, soit de Trèves, soit même, par permission spéciale du pape Hadrien Ier, de Rome ou de Ravenne, mais encore des mosaïques destinées à décorer son palais et surtout la somptueuse et presque aussitôt célèbre basilique. La passion extraordinaire qu'il met, d'autre part, à relever dans tout son vaste empire le niveau des études, à fonder des écoles, à les placer sous la surveillance ou la direction des

esprits supérieurs dont il sut s'entourer, à faire transcrire en copies correctes et autant que possible uniformisées les textes sacrés, fut éminemment profitable à la production des manuscrits de luxe. De proche en proche, l'influence partie de la cour se répand en de nombreux couvents, à la tête desquels sont ses amis : Alcuin à Saint-Martin de Tours, Angilbert à Saint-Riquier d'Abbeville (en latin *Centula*), Ansegis à Saint-Wandrille (*Fontanella*) près Rouen, etc., et qui essaiment à leur tour vers de nouveaux centres. Nulle part peut-être son talent d'organisateur ne donna de plus heureux et féconds résultats. Les rêves du grand empereur, que de son temps même on égala à Constantin et à Théodose, et qui eut à cœur, en effet, de suivre leurs traces — comme il suivit aussi celles de son ancêtre barbare Théodoric — ne se sont pas tous réalisés. La situation politique qu'il laissait à ses successeurs s'effrita lentement entre leurs mains plus débiles. Mais, pour le culte des lettres et des arts, ils furent ses dignes héritiers. Son fils, Louis le Débonnaire, qui, même avant de monter sur le trône, entretenait déjà un atelier de scribes (*scriptorium*) en son palais de Casseneuil; ses petits-fils, Lothaire et surtout Charles le Chauve, le premier et le plus brillant type de prince bibliophile qu'on puisse entrevoir dès cette époque, ont poussé jusqu'au dernier degré du raffinement et du luxe le mouvement commencé. Bénéficiant du fruit de ses efforts et suivant la voie même qu'il avait tracée, ils ont, en somme, récolté la moisson dont il avait semé les germes.

Peintures murales et mosaïques. — Il ne reste, malheureusement, aucune œuvre qui nous permette de juger de l'état de la peinture murale ou de la mosaïque à l'époque carolingienne. Les tableaux qui purent exister alors, soit sous forme d'antependium, soit autrement, — les *Libri carolini* en parlent fréquemment (*tabulæ*, *tabellæ*, *pictura in tabula sive in pariete*, etc.) — ont, à plus forte raison, disparu. C'est par les textes seuls qu'on peut se faire une idée de l'abondante production décorative de ce temps. Malgré l'affirmation du moine de Saint-Gall (I, ch. 27), qui semblerait prouver l'emploi par Charlemagne d'artistes étrangers pour la construction ou décoration du Dôme d'Aix-la-Chapelle, il paraît infiniment probable, d'ailleurs, que ce furent des indigènes qui, presque partout, travaillèrent, les quelques noms d'artistes qui nous ont été conservés étant bien nettement germaniques. Quant aux modèles qu'ils imitèrent, aux influences qu'ils ont subies, il est évident qu'elles furent aussi variées que multiples, mais avec une forte prédominance de l'élément oriental qui, par tous les côtés à la fois, continuait à s'infiltrer en Occident. Que l'exemple et les types vinssent directement de Byzance, de Syrie, d'Égypte ou qu'ils arrivassent déjà déformés par quelque intermédiaire, c'était toujours, au fond, à la même source qu'on s'abreuvait. Même

l'Italie, qui fut le grand agent de transmission pendant tout le haut moyen âge, était alors si fortement byzantinisée, qu'on y distingue difficilement parfois ce qui est de main grecque et de main italienne. Or, c'est sur le mode latino-byzantin des peintures ou mosaïques de Rome et de Ravenne qu'on a tout lieu de croire conçues et exécutées la plupart des œuvres carolingiennes.

Des créations mêmes de Charlemagne, on ne saurait parler qu'avec la plus infinie prudence. La mosaïque de la coupole du Dôme d'Aix-la-Chapelle, partie d'un vaste ensemble détruit au cours du XVIII[e] siècle, ne nous est connue que par la reproduction tout à fait médiocre et insuffisante de Ciampini (*Vetera monimenta*, t. II, pl. 41). Inspirée du grand thème apocalyptique des visions de saint Jean, si familier aux mosaïstes romains depuis l'arc triomphal de Saint-Paul-hors-les-murs, elle eût été pour nous d'une valeur historique considérable, si l'origine carolingienne en pouvait être plus nettement prouvée. La moderne critique allemande tendrait à la croire contemporaine d'Othon III (fin du X[e] siècle), en se basant sur le témoignage d'un moine de Saint-Jacques de Liège qui, parlant des importants travaux commandés alors par l'empereur, dit qu'aucune décoration peinte n'ornait encore la basilique (*Necdum enim color alicujus picturæ eandem decorabat*). Quant au témoignage du pseudo-Turpin, qui nous parle de peintures exécutées par ordre de Charlemagne, à Aix-la-Chapelle, non seulement au Dôme (scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament), mais encore dans le palais (Représentations des sept arts libéraux et des guerres de Charlemagne en Espagne), il est beaucoup trop tardif et suspect d'arrangement romanesque, pour pouvoir servir de base à conviction sérieuse.

Il faut arriver à l'époque de Louis le Débonnaire pour trouver sûrement de grands cycles de ce genre. C'est une perte à jamais regrettable, notamment, que celle des peintures de la chapelle et du palais d'Ingelheim, sur le Rhin, près de Mayence, qui semblent avoir inauguré brillamment le nouveau règne. On en peut suivre l'ordonnance à travers la description très précise que nous en a laissée Ermold le Noir dans un poème (*De gestis Ludovici Cæsaris*), adressé à Louis le Débonnaire, vers 826, pour essayer de reconquérir sa faveur. Peu d'œuvres ont dû pouvoir plus noblement rivaliser avec les grands ensembles italiens. Dans l'église, à gauche, étaient figurées des scènes de l'Ancien Testament (Adam et Ève au paradis terrestre, Tentation et Chute, Meurtre d'Abel, Déluge, Noé dans l'arche, Histoire d'Abraham, de Joseph, de Moïse, Juges et Rois, David, Salomon) ; à droite, des scènes du Nouveau Testament (Annonciation, Nativité, Adoration des bergers et des mages, Massacre des innocents, Fuite en Égypte, Baptême et Tentation du Christ, Miracles, Trahison de Judas, Résurrection et Ascension). C'est, à peu de

choses près, le cycle ordinaire des Bibles en parallélisme. Mais plus curieuse encore dut être la décoration de la grande salle du palais, avec



Arch. des M. H.

Fig. 165. — Mosaïque de Germigny-les-Prés.
D'après une aquarelle de Lisch (avant restauration).

la suite de ses peintures historiques, inspirées en partie de l'ouvrage alors populaire de Paul Orose, et évoquant sur une des parois le monde païen, représenté par Ninus, Cyrus, Phalaris, Romulus et Remus, Hannibal, Alexandre en diverses circonstances de leur vie; sur l'autre, le monde

chrétien depuis Constantin et Théodose revendiqués comme ancêtres de la dynastie carolingienne, jusqu'aux victoires de Charles-Martel sur les Frisons, de Pépin sur l'Aquitaine et de Charlemagne sur les Saxons. Il faut remonter, soit aux mosaïques du palais de Justinien à Constantinople, dont les deux majestueuses processions de Saint-Vital à Ravenne nous sont le reflet, soit aux célèbres peintures vouées aux faits et gestes des Lombards par la reine Théodelinde en son palais de Monza, pour trouver pareilles représentations d'événements contemporains. Il n'est pas impossible que de tels modèles aient même plus ou moins agi sur l'esprit de Louis le Débonnaire et de ses décorateurs germains ou francs.

Ce qu'on faisait à la cour, on le fit, d'ailleurs, également en de nombreux couvents, que les souverains encourageaient, visitaient, gratifiaient largement, dont les abbés étaient souvent leurs amis, parfois même leurs parents. Les progrès du luxe s'y firent sentir comme ailleurs. La mosaïque d'abside de la petite église de Germigny-les-Prés, dans le Loiret — fondée et consacrée en 806 par Théodulfe, abbé de Saint-Benoît-sur-Loire, puis évêque d'Orléans — nous est un bien précieux débris de ce temps. Si modernisée qu'elle ait pu être, lors des restaurations successives subies par l'église, qui de nos jours a été totalement reconstruite, on y entrevoit, au moins, dans la composition d'une si fine et discrète élégance (l'arche d'alliance sur laquelle sont debout deux anges, tandis qu'à droite et à gauche deux anges plus grands la gardent et que du ciel sort la main de Dieu), en même temps qu'un reflet du goût personnel de ce délicat lettré, quelque chose aussi de l'esprit de distinction et de mesure dont ces régions tempérées du centre de la France — la miniature en témoignera à son tour — semblent à toute époque avoir eu le secret. La noble simplicité de quelque beau modèle d'art chrétien primitif fut évidemment ici suivie de près. Plus d'un détail ornemental, surtout dans la partie accessoire placée au-dessous du sujet, ferait même nettement penser aux influences d'Orient.

Que l'église n'ait pas été seule décorée, dans ces monastères qui de plus en plus tendaient à devenir de grands et riches centres de production artistique, se suffisant à eux-mêmes, égalant en dimension des villes et pouvant au besoin héberger des souverains, la vraisemblance l'indique et plus d'une mention le laisserait supposer. Ce même Théodulfe nous a laissé la description en vers d'une peinture allégorique qu'il avait fait exécuter dans un réfectoire (la Terre sous forme symbolique dans un globe cerné par les eaux, et où sont figurés aussi les Vents aux joues gonflées). Quand Ansegis, qui avait été à Aix-la-Chapelle le chef des travaux (*exactor operum regalium*) sous la haute direction d'Einhart, eut été chargé de diriger, comme abbé, d'abord l'abbaye de Flavigny, puis celle de Saint-Wandrille (807-833), il ne manqua pas, en cette dernière notamment, de

prodiguer la plus riche décoration. Le plafond du dortoir était peint (*nobilissimis picturis ornatum*). Celui du réfectoire fut également orné, ainsi que les murs, de peintures diverses (*variis picturis*) par un peintre alors célèbre (*egregio pictore*) de l'église de Cambrai, dont la chronique de l'abbaye nous a conservé le nom, Madalulfe. En bien d'autres lieux, on dut agir de même.

Mais c'est sur les églises, dont la somptuosité allait surtout croissant, que les renseignements nous arrivent le plus nombreux. En dehors même des mentions plus ou moins brèves des chroniques, les *tituli* ou inscriptions métriques, dont plus que jamais il fut de mode d'accompagner les peintures, permettent d'entrevoir parfois la suite et l'ordonnance des œuvres disparues. D'Alcuin, de Hraban Maur, de Florus de Lyon, de Sedulius Scott, nous avons des vers consacrés à des peintures d'abside, représentant en dispositions diverses le Christ de majesté. Le peintre lui-même, Bruun, moine de Fulda, dans sa « Vie métrique d'Eigil » (ch. 17) — sans doute le même qui, sous le nom de *Bruuan*, avait été envoyé par l'abbé Ratger, prédécesseur immédiat d'Eigil (815-817), se former à l'école d'Einhart (*tum variarum artium doctorem peritissimum*) — nous parle très humblement, sans nous les décrire, de peintures qu'il a exécutées à Fulda, sous cet abbé (817-822), dans l'abside ouest de l'église Saint-Boniface :

> Quamque egomet, quondam hac Christi nutritus in aula,
> Presbyter et monachus Bruun vilisque magister
> Depinxi ingenio tenui, parvaque Minerva.

Nous savons, d'autre part, qu'à Flavigny Ansegis avait fait entièrement peindre l'église. Des vers de Sedulius Scott semblent avoir servi d'inscriptions à des peintures commandées par l'évêque Hartgar (841-855), à Liège, et allant de l'Apparition de l'ange à Zacharie à la Vocation des apôtres. A Saint-Gall surtout, à une date indéterminée, mais que nous rattacherions volontiers à la direction de l'abbé Grimald (841-872) et de son successeur Hartmut, d'importants travaux de décoration furent entrepris dans la basilique. Des peintres de Reichenau avaient été appelés, et l'église sortit toute brillante de leurs mains. A en juger d'après les *tituli* qui nous restent, il semble y avoir eu, depuis le fameux cycle d'Ingelheim, peu d'œuvres aussi considérables. La vie presque entière du Christ y était figurée, avec une abondance de scènes, notamment sur la période d'enseignement et de prédication, qu'on trouverait difficilement ailleurs, et dont, seules peut-être, les grandes écoles rhénanes de miniaturistes du xe et du xie siècle, qui ont pu les connaître, nous rendront le souvenir et l'impression exacte. C'est comme un extrait de ce vaste ensemble, approprié aux dimensions d'un plus humble édifice, qu'en dehors même de la miniature, nous retrouverons, à la fin du xe siècle, dans les célèbres peintures de la petite église Saint-Georges d'Oberzell, en l'île de Reichenau,

exécutées par les successeurs mêmes des moines qui avaient pu travailler à Saint-Gall. Déjà précieuses par elles-mêmes, elles le deviennent encore plus, comme étant en quelque sorte le terme final et l'unique représentant pour nous de l'effort décoratif des temps carolingiens, dont elles ont recueilli l'esprit.

La Miniature.

Si la pénurie presque complète d'œuvres monumentales rend infiniment fragile et conjectural à tous égards le travail de l'historien, la miniature, malgré d'inévitables lacunes et de non moins grandes obscurités, tend à offrir de plus en plus un terrain ferme d'observation et d'étude. La plupart des livres élémentaires sur la matière, en France au moins, donnent à peine çà et là quelques indications sans lien et sans suite. Seuls des travaux spéciaux d'érudits peu connus du grand public — et, entre tous, l'excellent essai de classification par écoles qui les complète et les résume, tenté par le regretté Janitschek, il y a une douzaine d'années, pour accompagner la superbe publication du *Codex aureus* de Trèves (*Die Trierer Ada-Handschrift*) — ont posé les bases essentielles d'une histoire de la miniature carolingienne. Encore ces bases mêmes demandent-elles à être soigneusement revisées, certaines affirmations trop rapides et plus qu'hypothétiques pouvant risquer d'en compromettre la solidité.

Caractère d'ensemble. — Ce qui frappe, quand on examine d'ensemble les manuscrits carolingiens — en s'attachant moins aux particularités des divers groupes qu'aux grandes lignes générales, aux traits communs qui les unissent — c'est, avant tout, l'extraordinaire élan dont ils témoignent vers un idéal renouvelé, non seulement de luxe et de splendeur, mais encore de noblesse et de style. Durant les soixante à quatre-vingts ans qui marquent la durée de cette période, entre l'extrême fin du VIII[e] siècle et le dernier tiers du IX[e], un esprit d'ordre, de régularité et de mesure, dont les époques précédentes — en dehors des milieux anglo-saxon et irlandais — avaient à peine eu le soupçon, va prédominant de plus en plus. En même temps que les textes sont plus purement copiés et transcrits, les parchemins en général mieux préparés et plus choisis, et que l'écriture s'éloigne des formes dégénérées antérieures ou des excentricités irlandaises, pour ressusciter autant que possible jusque dans la cursive la beauté nette de l'onciale antique, toute une révolution s'accomplit dans l'art de décorer les livres. Des procédés, qui auparavant n'étaient qu'exceptionnellement employés, deviennent alors une règle qui s'impose pour toute œuvre soignée. Les fonds pourprés, notamment, sont

repris et adoptés, d'abord pour couvrir d'un bout à l'autre les feuillets d'un volume, plus tard au moins en certaines places réservées, page ou bande de titre qu'ils soulignent solennellement. L'or et l'argent interviennent aussi constamment dans le même but. D'autre part, l'importance et l'abondance des images vont croissant, et des méthodes de peinture reparaissent, qui semblaient définitivement oubliées. Au grossier dessin à la plume, au lavis rude et sommaire se substitue la gouache avec ses modelés, ses finesses, son métier plus savant. Rien n'est trop beau ni trop riche, soit pour être offert en don aux souverains, soit pour entrer dans le trésor des abbayes, et il n'est pour ainsi dire pas d'église ou de couvent qui ne tienne à honneur de posséder au moins un ou deux de ces livres somptueux.

Il ne faudrait pas croire, d'ailleurs, que du jour au lendemain les vieilles pratiques aient disparu. Il y eut des ateliers retardataires, et en bien des cas aussi, pour les besoins courants, on se contenta d'œuvres plus hâtives. Jamais les formules irlandaises, en leur déformation continentale, n'ont eu plus de force et d'action peut-être qu'à cette époque. Tout au plus s'y mêle-t-il çà et là quelques infiltrations classiques. Les célèbres *Évangiles* du Dôme de Trèves (n° 134), que signe en plusieurs places le scribe ou peintre Thomas, œuvre de deux mains quant aux figures et à l'écriture même, sont un des plus curieux exemples du double courant en lutte. Très remarquables au point de vue des sujets, quoique traitées également dans cette humble technique, sont les *Apocalypses* des Bibliothèques de Trèves (n° 31), de Valenciennes (n° 92) et de Cambrai (n° 360). Mais, s'il ne faut pas oublier l'existence de ces produits secondaires ou inférieurs par certains côtés, c'est à ceux qui sont la nouveauté et la gloire des temps carolingiens qu'il importe uniquement de s'attacher.

FORMATION DU MILIEU. INFLUENCES SUBIES. — Comment fut possible ce renouveau, sur lequel la volonté même du grand empereur et de ses successeurs eut une forte part d'action instigatrice, et à quels modèles, notamment, ont eu recours les ateliers monastiques, pour relever le niveau d'art existant? La question est trop complexe, pour pouvoir être résolue de façon absolument catégorique. C'est un mélange éminemment composite que celui de l'art carolingien. Au vieux fonds national, aux apports d'Angleterre ou d'Irlande qui furent considérables, se combinent alors des influences classiques particulièrement actives. Mais nous ne savons rien de vraiment sûr quant à la source, ou plutôt aux sources multiples, d'où elles viennent. Les Carolingiens, qui avaient des goûts de collectionneurs, ont pris de toutes mains ce qui pouvait leur servir, sans s'inquiéter toujours beaucoup de la pureté du produit, ni de la fusion intime de ces éléments disparates. On discutera donc éternellement sur l'origine latine ou byzantine des formules nouvelles. Il n'y a pas de

commune mesure applicable à tous les cas, et, comme en toutes choses humaines, le hasard eut son rôle. Tout porte à croire, pourtant, que ce fut le désir de rivaliser avec Byzance — vers laquelle toute la chrétienté d'alors, Italie comprise, avait plus ou moins les yeux fixés — qui entraîna et dirigea d'ensemble le mouvement. La querelle des Iconoclastes, si fatale pendant un temps à la production orientale, mais qui fit refluer brusquement vers l'Occident des modèles et des artistes grecs, ne dut pas être inutile au but poursuivi. Les incessants rapports de commerce, les fréquents échanges d'ambassade, la mode même, le costume, la toilette des femmes surtout (cf. à cet égard le poème d'Angilbert, *Carmen de Carolo Magno*), l'abondant emploi d'étoffes ou soies orientales (*pallia syrica*) à décor de figures ou d'animaux, suspendues notamment dans les entrecolonnements d'église, n'introduisaient-ils pas constamment à la cour de Charlemagne, malgré la simplicité personnelle de ses mœurs et de sa mise, des ferments de byzantinisme? Dans la critique et l'établissement des textes, les manuscrits grecs ont eu leur importance. On en a plus d'une preuve, et tout ne paraît pas légende dans le récit rapporté par Walafried Strabon, qui nous montre Charlemagne, la veille même de sa mort, corrigeant le texte des Évangiles avec des Grecs et des Syriens. Les intermédiaires syriens semblent même avoir eu encore plus d'action sur le milieu carolingien que les Byzantins purs. Mais, si l'on n'insistera jamais trop sur les éléments orientaux de toute provenance, de toute nature et de toute date, qui ont abondamment pénétré dans l'art carolingien, il serait injuste de méconnaître ce que des soucis d'archéologie naissante, analogues (toutes proportions gardées) aux efforts érudits et savants de la Renaissance des xve et xvie siècles, y introduisirent surtout d'emprunts volontairement faits aux œuvres les plus anciennes, soit de la basse latinité païenne, soit des temps primitifs chrétiens. Qui saurait évaluer et doser, d'ailleurs, la masse considérable d'influences subies dans ces milieux compliqués d'abbayes, où du peintre, de l'architecte, de l'ivoirier, de l'orfèvre au scribe-miniaturiste il se fit des échanges d'autant plus actifs que chacun, dans sa spécialité, visait plus ardemment à renouveler ses formules, et où tous surtout puisèrent abondamment dans le fonds commun de richesses offert à leur admiration, soit par la production contemporaine, soit par les objets précieux de tout genre jalousement gardés au trésor des monastères?

A cette question d'influences se rattache étroitement celle de l'originalité même de l'art carolingien. Elle fut, somme toute, assez limitée souvent. Du moins, il n'est pas toujours facile de saisir le point précis où l'invention commence et où l'imitation cesse. C'est comme une trame de tapisserie commencée, transmise par la tradition, docilement et gauchement suivie d'abord, et où se glissent peu à peu, à mesure que l'audace

vient, des modifications de détail, des fantaisies, des arabesques, une sorte de rajeunissement au goût du jour, suivant la sensibilité, le degré de culture et l'adresse de l'ouvrier. On se trouve ainsi, presque sans s'en être aperçu, très loin du point de départ, en face d'une création composée d'éléments connus, mais toute neuve d'apparence par l'agencement et le style. Les thèmes essentiels du décor sont reçus presque sans changement du passé. L'habitude — anciennement établie, mais dont les milieux irlandais et anglo-saxon avaient surtout si nettement arrêté la formule — de souligner les principales divisions du texte par des pages de figures ou d'ornements s'accentue et se régularise, en se retrempant le plus souvent aux sources primitives chrétiennes, d'où l'art irlando-saxon était lui-même sorti. Dans les Évangiles, les Sacramentaires et les Psautiers, qui forment avec les Bibles le fond le plus ordinaire des manuscrits de luxe à l'époque carolingienne, on est à peu près sûr de voir revenir tel ou tel motif en certaines places choisies.

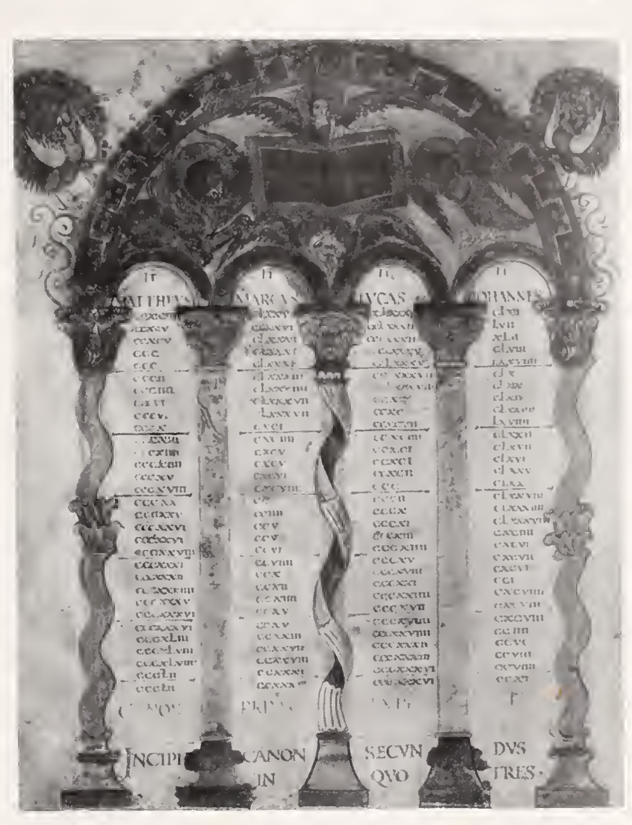


Fig. 164. — Page des canons.
(*Évangiles de Saint-Médard de Soissons*, Bibl. nat., lat. 8850.)

ÉVANGILES. — Les Évangiles surtout sont d'un type pour ainsi dire immuable, et que suivent, en l'adaptant à leur mode spécial d'arrangement, les manuscrits d'extraits appropriés à l'usage liturgique, encore très rares à cette époque (Évangéliaires ou Évangélistaires, selon l'appellation qui tend à s'introduire en Allemagne pour les désigner). Par une attache encore plus forte peut-être au mode anglo-saxon qu'à celui d'Irlande proprement dit, en tête de chaque Évangile, figurent, en deux feuillets liminaires, d'abord l'Évangéliste et son symbole, puis la majuscule

initiale et tout le début du texte évangélique décorativement combinés. Jamais ne manquent non plus — contrairement à ce qui se fit généralement en Grande-Bretagne — à la suite des préfaces de saint Jérôme, avant les Évangiles mêmes, les canons de concordance (dits aussi canons d'Eusèbe, parce qu'après Théophile d'Antioche, Tatien et Ammonius Saccas, il en vulgarisa surtout l'emploi), tableaux exprimant en abrégé par chiffres des chapitres les passages concordants des divers Évangiles, dans des encadrements de portiques et d'arcatures d'origine vraisemblablement orientale et plus particulièrement syrienne : motif ornemental déjà connu et irrégulièrement employé à l'époque mérovingienne, mais que les Carolingiens s'approprient en le développant avec une prédilection et une richesse exceptionnelle, s'aidant plus ou moins pour cela, d'ailleurs, de prototypes des ve ou vi^e^ siècles, tels qu'un *fragment d'Évangiles grecs* de la Bibliothèque de Vienne (n° 847), l'*exemplaire syriaque* de la Bibliothèque Nationale (n° 33) ou le célèbre *manuscrit de Rabula* à la Bibliothèque Laurentienne de Florence nous en offriraient l'exemple. Fréquemment aussi, quoique avec une régularité moindre, commence à apparaître dans les manuscrits de cet ordre l'image du Christ de majesté, symbolisant la parole divine inspiratrice — dans un type à peu près semblable à celui du *Codex Amiatinus* reconnu aujourd'hui anglo-saxon du viie siècle, — sans compter un ou deux autres motifs plus rares et plus particuliers à tel manuscrit ou à telle école (la Fontaine de Vie, par exemple, ou l'Adoration de l'Agneau), que nous étudierons en leur temps. Il est bon d'ajouter que les Évangélistes et le Christ même ont ici une valeur de portraits d'auteurs, suivant l'habitude antique.

SACRAMENTAIRES ET PSAUTIERS. — Les Sacramentaires et les Psautiers offrent relativement plus de variété, soit qu'ils adoptent un type d'illustration courante du texte dans les lettres ornées ou autrement, soit qu'ils réservent l'ornementation — c'est l'usage le plus fréquent dans les manuscrits de luxe — à certaines places solennelles, comme les portraits d'auteur et de traducteur du début (*David* et *saint Jérôme* dans les Psautiers, *saint Grégoire* dans les Sacramentaires), et surtout presque immanquablement les titres, ainsi que les pages initiales des principaux textes, avec majuscule richement décorative, sur le modèle des débuts d'Évangiles. Ce sont généralement dans les Psautiers, comme nous l'avons déjà constaté en Angleterre et en Irlande, les débuts des psaumes 1 (*Beatus vir*), 51 (*Quid gloriaris*) et 101 (*Domine exaudi orationem meam*) — ceux des psaumes 26, 38, 68, 80, 96 pouvant s'y joindre accessoirement à l'occasion — qui sont ainsi ornementés. Dans les Sacramentaires, c'est toute la partie des prières ordinaires de la messe, en particulier le début de la préface (*Vere dignum et justum est*) et celui du canon (*Te igitur clementissime Deus*), d'importance liturgique si considérable en ce qu'ils

précèdent et préparent l'instant solennel de la consécration. Notons, à propos de ce dernier genre de manuscrits, que — bien que suivant d'ensemble la version grégorienne à peu près universellement adoptée en Occident, à l'instigation des papes, à partir du règne de Charlemagne — ils continuent à y insérer généralement en chaque diocèse leurs offices spéciaux et à faire mention toute particulière, souvent en lettres d'or, dans le calendrier ou les litanies, des saints vénérés de la région. De là, fréquemment une valeur de premier ordre pour les localisations d'écoles.

BIBLES. — Sans avoir non plus de type absolument fixe, les Bibles, spécialité principale du milieu tourangeau, tendent à insérer aussi des sujets, souvent jusqu'à un certain point conformes à des prototypes tels que le *Pentateuque Ashburnham*, soit en tête des deux grandes divisions essentielles de l'Ancien et du Nouveau Testament (*Bible de Bamberg*), soit en places de plus en plus nombreuses suivant l'effort ornemental. Sous une de ses formes les plus complètes et les plus somptueuses (*Bible de Charles le Chauve*), l'illustration s'attachera à annoncer par une page en quelque sorte explicative, descriptive ou symbolique, avec scènes et figures — en même temps que la préface initiale (Histoire de la traduction de la Bible par saint Jérôme) — les débuts de la Genèse (Histoire d'Adam et Ève), de l'Exode (Moïse recevant les tables de la loi et les communiquant au peuple), du Psautier (David et ses acolytes), du Nouveau Testament commençant par les Évangiles (Christ de majesté, trônant entre les quatre grands prophètes, les évangélistes et leurs symboles), des Épîtres de saint Paul (Histoire de sa conversion) et de l'Apocalypse (divers motifs apocalyptiques). La *Bible de Saint-Paul*, à Rome, qui reprendra plus tard en copie alourdie ce cadre si net, et si logique, ne fera guère qu'y ajouter au petit bonheur, par surcharges et placages plus ou moins justifiés, une illustration plus abondante de l'Ancien Testament surtout. Dans les Bibles, la partie du Psautier et des Évangiles apparaît, d'ailleurs, au point de vue ornemental, comme un résumé condensé des manuscrits ordinaires de cet ordre.

Un trait qui fut, enfin, commun à ces divers manuscrits (Évangiles, Psautiers, Bibles, Sacramentaires), en certaines écoles notamment, et qu'il importe de ne pas oublier, c'est l'apparition, généralement en tête du volume, de l'image du personnage ou du souverain pour lequel le livre a été exécuté, qui en avait fait la commande ou auquel il devait être offert : thème à formes déjà multiples, embryon et germe élémentaire en Occident des *miniatures de dédicace* ou *de présentation*, qui recevront au cours des âges un si magnifique développement et resteront jusqu'à la fin dans les habitudes des miniaturistes.

CLASSIFICATION PAR ÉCOLES. — De ce formulaire uniforme, à base tra-

ditionnelle, mais où s'amalgama à plus ou moins haute dose une part d'invention propre et de renouvellement, chaque école sut, en s'en servant, faire œuvre personnelle et vivante. On peut distinguer des groupes et des familles de manuscrits, produits d'ateliers divers, presque comme on distingue en botanique les espèces les unes des autres, par des caractères différentiels. Sans doute, il y eut entre ateliers des communications et des échanges : ils ne sont séparés souvent que par des cloisons mal étanches, laissant passage aux infiltrations. Il n'était besoin parfois que d'un manuscrit, d'un modèle nouveau introduit dans un monastère, pour en troubler la production normale, entraîner vers d'autres voies scribes et miniaturistes, ou aboutir, au moins, à des compromissions et des mélanges.

C'est dans les sujets, les figures — la partie incontestablement la plus grossière et la plus lourde des manuscrits carolingiens, celle pour laquelle ils eurent le plus besoin d'aide, et alourdirent le plus souvent, en les déformant encore davantage, les types déjà barbares de la décadence antique — que les échanges d'école à école ont été le plus nombreux. Il semble qu'en cela surtout, par impuissance ou difficulté à créer, on ait vécu sur un petit nombre de formules une fois trouvées par telles ou telles écoles, qui plus que d'autres eurent la force inventive. Pour les Évangélistes, notamment, ce serait tout un curieux travail de constater combien sous la variété apparente des formes — la confusion étant encore accrue par le fait que, non seulement d'atelier à atelier, mais dans un même atelier, la même figure pouvait être tour à tour Mathieu, Marc, Luc ou Jean, suivant la fantaisie du miniaturiste — ils se ramèneraient facilement tous au fond, sauf modifications légères, à deux ou trois grandes séries de types plus ou moins sortis les uns des autres. Mais, c'est surtout dans la partie purement décorative, qui est de beaucoup la plus remarquable et la plus neuve, la moins étudiée souvent, quoique la plus digne de l'être, que les différences s'accentuent entre les divers groupes de manuscrits carolingiens. On n'en saurait trop attentivement analyser les éléments. Il n'est pas indifférent que les portiques des canons de concordance, par exemple, aient telle ou telle forme architecturale, que les pages soient encadrées ou non de certaine façon, que des camaïeux d'or et d'argent interviennent ou un accord de tons particulier, et que, jusque dans les composants les plus infinitésimaux du décor, se retrouve habituellement certain sectionnement des motifs, certain ornement géométrique ou certain feuillage. C'est par là que s'affirme — encore plus sûrement parfois que par les figures, la critique des textes ou l'écriture même — l'autonomie propre à chaque école. Un rapide examen des principaux centres de la production carolingienne nous en offrira la preuve.

Groupes rhénans. — C'est du côté des provinces rhénanes que semble devoir être cherchée l'origine du mouvement. Quoique la chose ne puisse être posée en axiome et qu'elle s'appuie plutôt sur des vraisemblances que sur une certitude absolue, la plupart des manuscrits ou des groupes nettement limités que nous trouvons d'abord paraissant se rattacher à cette région autrement que par des liens de transmission et de hasard, nous émettrions volontiers l'hypothèse comme ayant chance d'avenir.



Fig. 165. — Saint Mathieu.
(*Évangiles* dits *de Charlemagne*, Schatzkammer de Vienne.)

École dite du palais. — Jusqu'à quel point faut-il faire remonter à l'époque même de Charlemagne et regarder comme les plus anciennement exécutés trois manuscrits, d'ailleurs très précieux et unis par des liens étroits, qu'on a pris l'habitude de placer en tête de la série : les *Évangiles*, en lettres d'or et d'argent sur fond pourpré, du trésor impérial ou Schatzkammer de Vienne, qui servirent longtemps au sacre des empereurs; ceux de la Bibliothèque de Bruxelles (n° 18725), provenant de Saint-Victor de Xanten; et enfin ceux du trésor du Dôme d'Aix-la-Chapelle? C'est ce qu'il est difficile d'établir sur bases sûres. Janitschek avait imaginé pour la circonstance une « école du palais » (*scola palatina*), résidant à Aix-la-Chapelle et plus ou moins directement dépendante de l'empereur, dont ils seraient les produits. Il est certain qu'il y a ici une forte part de légende, le manuscrit de Vienne passant pour avoir été trouvé sur les genoux mêmes de Charlemagne, lors de l'ouverture du tombeau par Othon III en l'an 1000, et l'austère et noble caractère des œuvres ayant pu sembler un argument de plus en faveur de leur antiquité. Quoi qu'il en soit d'un mystère encore mal éclairci, les trois manuscrits sont indéniablement de souche commune. Sans s'attarder

aux initiales de début des Évangiles, tout à fait simples et élémentaires, qu'on ne trouve qu'à Vienne, ni même aux canons de concordance d'une architecture classique si sobre et si logique, sans fioritures ni arabesques extérieures (portiques à arcatures ou à frontons, à Vienne et à Bruxelles; colonnade à entablement particulièrement remarquable, à Aix-la-Chapelle, par sa réalité d'aspect), on y constatera surtout l'identité des types d'Évangélistes, qui s'appliquent à suivre d'aussi près que possible, avec une rare intelligence, le modèle antique. Toujours vêtus de blanc et portant sans la moindre gêne la toge souple qui se drape autour de leur corps, ils reparaissent à peu de chose près dans la même vérité simple d'attitude et le même décor peu chargé, aussi bien à Vienne (où le type peut-être s'est fixé) isolés sur un fond de paysage en tête de chaque Évangile, qu'à Bruxelles et à Aix-la-Chapelle groupés, dans un frontispice initial, au-dessous d'un Christ de majesté ou seuls avec leurs symboles. Notons, d'ailleurs, qu'à Bruxelles — la figure de saint Mathieu seule subsistante nous en est l'indice — les Évangélistes reparaissaient, en outre, isolément comme à Vienne, chacun en tête de son Évangile. Par l'ensemble des partis pris, ce groupe, sur lequel nous aurons occasion de revenir en parlant de Reims et qu'il paraît difficile de pouvoir rattacher à Charlemagne même, est d'une grandeur imposante en sa simplicité.

École de Godesscalc ou des Évangiles Ada. — On est sur un terrain plus solide, moins conjectural au moins quant aux dates, dans une école fortement constituée, infiniment plus luxueuse et brillante, dont les rapports avec la cour sont aussi plus sûrement établis, et qui paraît avoir été la grande école initiale, de la fin du VIIIe siècle au début du IXe. Le titre d'*école du palais*, si on tenait à le garder, s'appliquerait, en tous cas, mieux à ce groupe qu'au précédent; mais il faut absolument écarter, comme erronée et source de confusion, la dénomination d'*école de Metz* proposée par Janitschek, la seule école de ce nom dont on puisse légitimement parler, dans l'état actuel de la science, étant celle du Sacramentaire de Drogon que nous étudierons plus loin. En attendant que puissent se préciser les données, qui permettront sans doute un jour de localiser l'atelier en pays rhénan, nous le désignerions volontiers pour la commodité du classement, d'après l'un ou l'autre de ses plus anciens manuscrits-types, sous le nom de *Groupe de Godesscalc* ou *groupe des Évangiles Ada*. Sans parler des antécédents possibles dès l'époque mérovingienne, dans les provinces du nord, quant au système ornemental et notamment au schéma embryonnaire des canons (*Évangiles de Colbert*, Bibl. nat., lat. 256), on peut ranger en toute certitude sous cette rubrique d'ensemble les manuscrits suivants, rapprochés par les caractères d'art comme par l'écriture ou la conformité des textes, et qui sont produits

d'un ou de plusieurs centres encore indéterminés. Trèves ou Lorsch ont été surtout mis en avant. D'abord et avant tout, en tête de la série est à placer une des plus vénérables reliques de ce temps, l'extrait d'Évangiles à l'usage liturgique connu sous le nom d'*Évangéliaire* — et qu'il serait mieux d'appeler *Évangélistaire* — *de Godesscale* (Bibl. nat., Nouv. acq. lat. 1203), commandé par Charlemagne et son épouse Hildegarde au scribe Godesscale, qui paraît l'avoir terminé peu après l'année 781, ainsi qu'en témoigne l'importante pièce de vers finale formant épître dédicatoire au souverain : manuscrit très célèbre, provenant de Saint-Sernin de Toulouse, et qui fit partie du Musée des souverains. Viennent ensuite, par ordre approximatif de date : les *Évangiles de la Bibliothèque de l'Arsenal* (n° 599) — regardés autrefois à tort comme provenant du couvent de Saint-Martin-aux-Champs, près de Metz, et qui entraînèrent Janitschek dans sa localisation erronée — d'une toute particulière et élégante simplicité, isolés dans le groupe par certains côtés, et une suite de manuscrits, étroitement unis au contraire, notamment pour les types d'Évangélistes, et sortis en quelque sorte les uns des autres en progression continue de splendeur. Ce sont les *Évangiles de la Bibliothèque de Trèves* (n° 22), provenant de Saint-Maximin de Trèves, et commandés, d'après une courte pièce de vers finale, par une certaine abbesse ou religieuse du nom de Ada (*mater Ada ancilla Dei*), dont la légende a fait une sœur naturelle de Charlemagne et qui vivait, en tout cas, dans la région de Mayence vers 805; ceux de la *Bibliothèque d'Abbeville* (n° 1), provenant du couvent de Saint-Riquier et rattachés par une tradition assez vraisemblable à un des familiers de Charlemagne, Angilbert, qui en fut abbé de 790 à 814; ceux du *British Museum* (Harleian 2788), d'origine inconnue;



Fig. 166. — Christ de majesté.
(*Évangéliaire de Godesscale*, Bibl. nat., nouv. acq. lat. 1203.)

enfin, comme dernier terme et effort suprême du groupe, les *Évangiles de Saint-Médard de Soissons* (Bibl. nat., lat. 8850), qui en sont le plus parfait chef-d'œuvre, provenant de cette abbaye, et où on a tout lieu de voir l'exemplaire même offert par Louis le Débonnaire, lors de la solennelle visite qu'il y fit, avec sa femme Judith, en 827, pour les fêtes de Pâques. A cette liste doivent être adjoints, à très petite distance de l'Évangéliaire de Godesscalc, au moins deux précieux manuscrits, restés généralement jusqu'ici en dehors de la série et qui s'y rattachent sûrement : un manuscrit d'*Évangiles* provenant de Saint-Denis (Bibl. nat., lat. 9587), où les moines ont curieusement inséré au début du XIV[e] siècle des fragments de messe grecque en l'honneur de leur patron, pour donner à cet usage de l'abbaye un caractère d'antiquité plus reculée, et le célèbre *Psautier* de la Bibliothèque de Vienne (n° 1861), commandé par Charlemagne pour le pape Hadrien I[er], et exécuté par conséquent entre 772 et 795 (dates du pontificat) par le scribe Dagulfe, d'après les indications précises qui nous sont données en vers dans le volume même. Il serait infini de prétendre noter, fût-ce sommairement, les manuscrits tardifs, qui nous indiqueraient une survie de l'école ou un prolongement d'influence jusqu'à l'extrême fin du IX[e] ou au X[e] siècle. Il n'en manque pas notamment en Allemagne, où le mouvement paraît s'être particulièrement propagé en pays rhénan, de la Moselle au lac de Constance. L'époque othonienne nous en offrira plus d'une preuve. Déjà dans les *Évangiles de Lorsch*, dont la seconde moitié seulement, contenant Luc et Jean, est conservée à la Bibliothèque Vaticane (Palatinus, lat. 50) — la première partie, récemment retrouvée dans une collection privée, devant être l'objet d'une publication prochaine en Autriche-Hongrie — on pourrait percevoir, si apparentés qu'ils soient encore aux *Évangiles Ada*, comme une nuance d'époque plus récente. Tout un groupe annexe de manuscrits d'*Évangiles*, vraisemblablement rattachables à la région du Mein, et dont on rencontre des spécimens dans les Bibliothèques de Würzburg (fol. 66 et 4°, 4), d'Erlangen (n° 141), de Berlin (theol. lat., fol. 1), de Gotha (I, 21), de Maihingen (I, 2), ainsi qu'à Paris (Bibl. nat., lat. 8849), nous conduiraient encore plus avant vers la décadence. Mais dans son noyau primitif et sa période essentielle, la plus brillamment novatrice, qui nous importe surtout, l'école ne dépassa guère le premier tiers du IX[e] siècle.

L'aspect général extérieur, au début tout au moins, en est d'une richesse un peu barbare, encore incomplètement organisée, mêlée de rudesses, de négligences et d'incorrections, mais possédant déjà tout un merveilleux répertoire de motifs décoratifs et, dans les figures, un sens qui ira toujours croissant de la grandeur. Les fonds pourprés, qu'on trouve dans certains des plus anciens manuscrits du groupe, soit en page

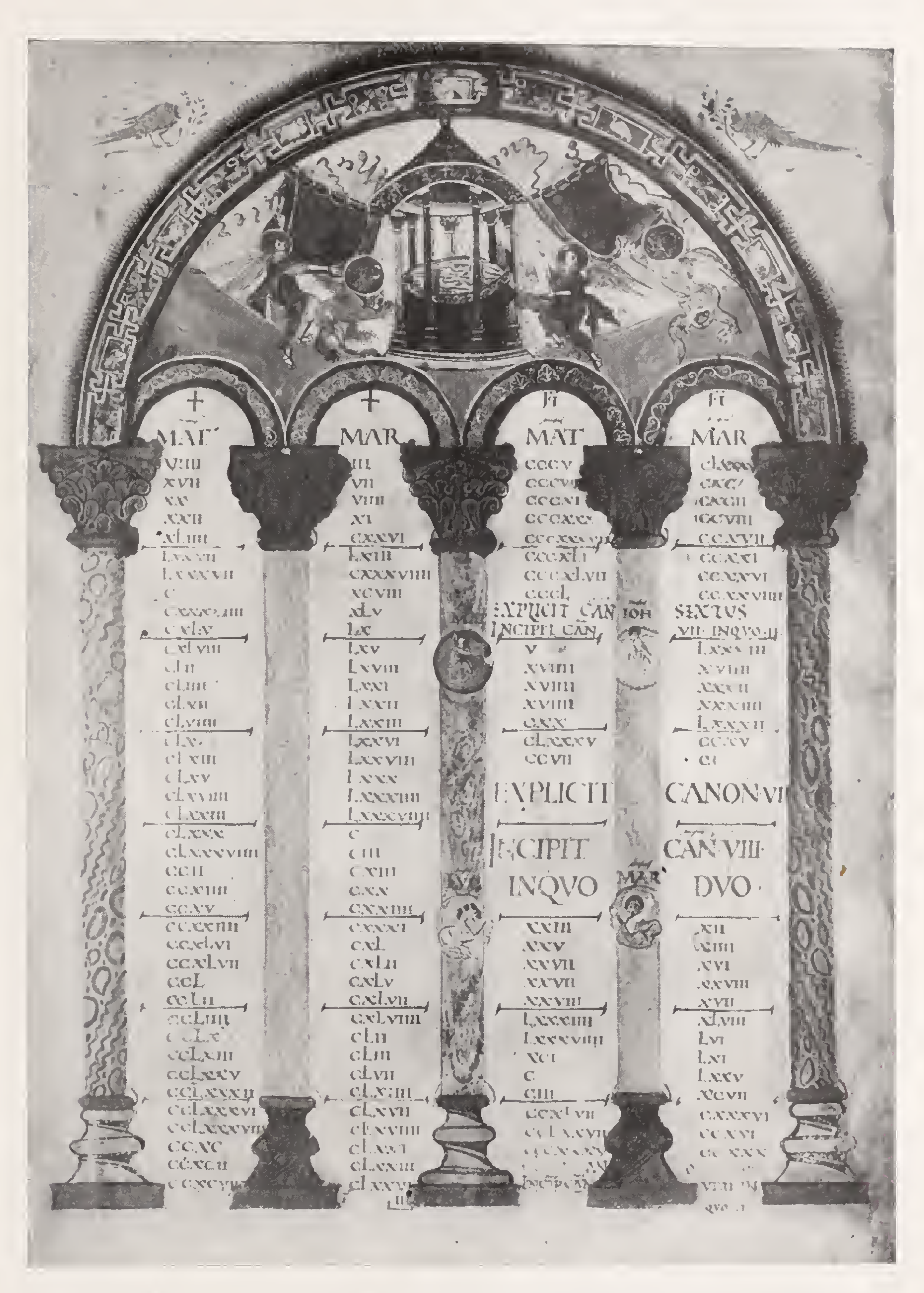


Fig. 167. — PAGE DES CANONS DES ÉVANGILES DE SAINT-MÉDARD DE SOISSONS

(Bibl. nat., lat. 8850.)

entière tout le long du volume (ms. d'Abbeville ou de Saint-Denis), soit seulement à l'intérieur des cadres pour souligner le texte (ms. de Godesscalc), cédèrent, d'ailleurs, relativement vite, le pas au fond blanc de parchemin, ou se limitèrent, au moins, aux grandes pages ornementales des débuts de texte (ms. de l'Arsenal, de Saint-Médard de Soissons, etc.). Plus caractéristique et permanent dans l'école, pouvant aider aussi à en marquer les limites — la plupart des produits tardifs ayant adopté l'encre noire — est l'emploi de l'écriture d'or, qui fit donner à tel ou tel de ces manuscrits le nom de *Codex aureus*. Ils sont, en outre — sauf exceptions rares, comme le ms. de Saint-Denis (à longues lignes) — généralement écrits à deux colonnes, et le plus souvent en nobles et fortes onciales pour tout le texte sacré, avec majestueux titres ou débuts en capitales, la cursive étant réservée aux parties annexes. Seraient seuls à citer sur ce point, comme dérogations à la règle, le manuscrit de l'Arsenal et le Psautier du pape Hadrien Ier, en fine et élégante minuscule d'or. Fréquemment enfin — et c'est un des traits les plus typiques du groupe dans sa période essentielle (les ms. à pages entièrement pourprées ou celui de l'Arsenal échappant seuls alors à la règle) — non seulement les pages sont encadrées, mais encore les colonnes séparées l'une de l'autre, partiellement en quelques manuscrits inachevés à cet égard (Trèves, British), de façon continue et régulière en d'autres, par des bandes ornementales du plus magnifique effet pour aviver l'éclat et la solennité du texte d'or. Tout ce qu'il y eut de variété, de richesse, d'inépuisable fantaisie, de plus en plus ingénieuse aussi et de mieux en mieux réglée, dans ce décor, est incalculable. Pour bien connaître l'école, il serait essentiel d'en détailler les éléments. Ne pouvant ici qu'en indiquer sommairement l'esprit, notons, au moins, le sectionnement nombreux des motifs, au début surtout, et le pullulement d'apports divers, venus du vieux fonds national ou des pénétrations d'Irlande aussi bien que de l'imitation classique, orientale ou syrienne particulièrement — le manuscrit de Rabula offrant avec ce groupe, au point de vue décoratif, les plus frappantes similitudes — qui s'y juxtaposent un peu confusément d'abord, en cherchant à se fondre. L'entrelacs et le nattage en combinaisons variées y côtoient des plaques de marbre veiné, où, par caprice d'imagination barbare, se dessinent à l'occasion un œil, une tête d'homme ou de monstre. Ailleurs, ce sont des treillis à jour sur le modèle des grilles d'Aix-la-Chapelle, des zigzags et des méandres comme de papier replié ou des déroulements d'étoffe tels qu'on en retrouve dans les bordures de mosaïque, des bandes même de petits cubes de couleur par tranches alternées visant à imiter un pavement, des redents en escalier, quelques vagues souvenirs de spirales et de fréquents dérivés du motif irlandais en labyrinthe. Très particuliers au groupe sont certains motifs de fleur de lys embryonnaire ou de demi-

lune, qui, par associations diverses, fournissent au décor des moyens de renouvellement sans fin. La plante, enfin, les tiges droites ou sinueuses en multiples variétés, avec branches ou feuilles régulièrement disposées par alternance; les feuillages isolés, de face ou de profil, tirés surtout de l'acanthe, du palmier, du lierre; les rosaces étoilées en forme de fleur y jouent un rôle presque aussi important en leur genre que les variantes sans nombre de l'élément linéaire. C'est ici la source encore bouillonnante, où les autres écoles plus ou moins s'alimentèrent, endiguant et isolant telle ou telle des forces en suspension.

Les pages ornementales consacrées aux débuts de texte, aux canons, aux figures mêmes, où les divers éléments de ce décor se retrouvent, ont également chacune leur dispositif et leur caractère propre. Pour les débuts de texte, l'idéal semble avoir été, comme en Irlande, et par influence subie peut-être, de couvrir entièrement les pages, où la gigantesque majuscule initiale et la suite du texte en capitales s'agencent décorativement, et le plus souvent sur fond pourpré à peu près disparu sous l'ornement, au centre d'un cadre. Notons, toutefois, que ce décor, un peu confus et purement ornemental à l'origine (ms. de Godesscale, de Saint-Denis, de l'Arsenal), tend à s'organiser de plus en plus nettement et à s'enrichir d'apports nouveaux, par l'insertion de médaillons à figures dans les membrures de l'initiale ou même par la transformation de celle-ci en véritable lettre historiée contenant, au début de Saint Luc notamment, un ou plusieurs sujets se rapportant au premier chapitre de l'Évangile, les manuscrits d'Abbeville, du British et de Saint-Médard de Soissons marquant ici la progression. Dans ce dernier manuscrit, le désir croissant d'illustration a même fait insérer en pareille place — aussi bien que dans la page en regard, avec image de l'Évangéliste — partout où l'arrangement s'y prêta, aux deux angles supérieurs réservés de chaque côté de l'arcature qui, dans les derniers types de l'école, isola souvent le sujet du cadre même, de petites scènes rapidement jetées, inspirées visiblement de quelque modèle oriental dans le genre du manuscrit de Rabula et figurant l'Apparition de l'ange à Zacharie, l'Annonciation ou divers faits de la vie du Christ (Baptême, Tentation, Noces de Cana, Cène, Samaritaine, etc.): détail à remarquer, comme offrant en quelque sorte le germe des vignettes qui, dans l'école de Tours et dans celle du Sacramentaire de Drogon, iront se développant si abondamment.

Même richesse souvent exubérante dans les canons, affectant toujours la forme de portique à vaste arcature cintrée portée par les fûts extrêmes et que relient, sur fûts intermédiaires destinés à séparer les colonnes de texte, une série de petits arceaux. Ces fûts, généralement à chapiteaux corinthiens plus ou moins déformés, ont évolué d'ailleurs — avec divers points d'arrêt où fusionnent l'un et l'autre type

(Abbeville, British) — d'un état rudimentaire et tout conventionnel, où ils ont l'aspect de pilastres plats à remplissures d'ornements et bases en escalier, à un développement de plus en plus conforme aux lois de l'architecture réelle, qui à l'occasion peut avoir été consultée et imitée. C'est ainsi qu'aux simples colonnes droites de marbre à veines irrégulières, sur bases en forme de troncs de cônes écourtés, qui sont les plus fréquentes, finissent par s'en joindre (British, Saint-Médard de Soissons) de plus rares et élégantes, cannelées ou torses, dérivant même parfois, par intermédiaire peut-être, des fameuses colonnes à vignes grimpantes et petits génies (*vitineæ*) de la primitive basilique Saint-Pierre de Rome. Il n'est pas indifférent non plus, à cet égard, de rencontrer dans le manuscrit de Saint-Médard de Soissons (fol. 7 r° et 10 v°) trois ou quatre chapiteaux avec petites figures d'hommes caryatides en portant le tailloir, de quelque source qu'ils soient venus, qui y sont comme une amorce commençante de sculpture romane. D'accord avec cette riche architecture alla se développant aussi le goût tout oriental (cf. Rabula) d'un complément de décoration à l'extérieur du grand arceau, par des plantes, arbustes ou tiges fleuries se dressant des tailloirs extrêmes, et par des figures d'animaux, paons, canards, coqs, faisans, pintades, etc., de plus en plus vivants et réels d'aspect. Les tympans même, généralement réservés à un simple titre en majestueuses capitales, se prêtèrent dans les derniers représentants du groupe (British, Saint-Médard de Soissons surtout) à une sorte de représentation dramatisée des concordances évangéliques, les divers symboles des Évangélistes y apparaissant et s'y entr'aidant pour porter ce titre sur livre ouvert ou volumen déroulé, dans la plus grande ingéniosité d'arrangement.

Des sujets de pleine page en nombre limité, consacrés généralement aux seuls Évangélistes, viennent enfin compléter, dans la plupart de ces manuscrits, la beauté du décor. Seuls l'Évangéliaire de Godesscalc et le manuscrit de Saint-Médard de Soissons, qui s'en est visiblement inspiré, y ont adjoint : le premier, la noble et juvénile image d'un *Christ de majesté*, proche parente de celles qui décoraient les mosaïques gréco-latines, et le curieux motif de la *Fontaine de vie*, en forme d'édicule où viennent s'abreuver des animaux, d'origine orientale à peu près certaine, dont le type se retrouve dans les Évangiles d'Etschmiadzin ou les mosaïques de l'église Saint-Georges de Salonique, et qu'il serait intéressant de comparer à de primitifs baptistères tels que celui du Latran ; le second, outre ce dernier sujet repris avec plus d'art, un majestueux frontispice initial directement émané des arcs triomphaux de basiliques (cf. aussi la mosaïque de coupole d'Aix-la-Chapelle), où se superposent, en deux bandeaux successifs, les quatre symboles évangéliques, surmontés d'une frise avec scènes de pêche d'esprit antique tout profane,

rappelant le célèbre motif de Philostrate si cher aux mosaïstes romains (Sainte-Constance, Latran, Sainte-Marie Majeure), et, au sommet, l'Ado-



FIG. 168. — Saint Marc. — Évangiles de Saint-Médard de Soissons. (Bibl. nat., lat. 8850.)

ration de l'Agneau par les vingt-quatre vieillards. De type incomplètement fixé, rude, grossier, barbu dans le manuscrit de Godesscale, mais ayant évolué de plus en plus vers un caractère de jeunesse et de dignité idéale si particulièrement ancré dans l'école, qu'il fera même

revêtir la forme juvénile aux vieillards de l'Apocalypse dans la scène que nous venons de citer, les Évangélistes de ce groupe — qu'ils trônent dans le plus grand calme, comme à Trèves, ou qu'ils visent à l'animation (Saint-Médard de Soissons) — bien que se rattachant peut-être jusqu'à un certain point à un prototype, tel que le saint Luc des Évangiles de Cambridge, sont une des plus belles créations de l'époque carolingienne. Puissamment, quoique un peu lourdement drapés dans de riches costumes à l'antique, ils sont généralement assis sur des bancs à haut dossier d'où retombe un pan d'étoffe, devant un fond d'architecture, la tête auréolée parfois d'un nimbe rayonnant comme celui du soleil (Trèves) ou parée d'une sorte de couronne en fleurs de lys embryonnaires sortant de leurs cheveux (Abbeville, Soissons), méditant ou écrivant, avec leur symbole au-dessus d'eux sous l'arcature que coupent, de place en place, des camées ou des intailles enchâssées. Ajoutons, comme détail typique, que sur les livres ou volumina déroulés que tiennent ici les symboles, aussi bien que sur ceux des Évangélistes, les textes sont toujours nettement écrits, et le plus souvent en fortes onciales, à la façon du texte même des manuscrits. Encore ne donnerait-on des magnificences de cette école qu'une idée imparfaite, si l'on n'en évoquait les couleurs, d'abord un peu rudes et crues, puis de plus en plus fines, délicates et variées, constamment avivées par l'éclat des ors, auxquels ne se mêla que relativement peu l'argent. Dans le manuscrit de Saint-Médard de Soissons qui, en toute chose, poussa la splendeur à son maximum, la plupart des pages en pendant consacrées aux Évangélistes et aux débuts de texte sont même en quelque sorte encastrées dans une éblouissante bordure d'or, à l'imitation des orfèvreries, où s'agencent, en dessins divers, des pierres précieuses ou des perles.

Groupes du centre (bords de la Loire). — Immédiatement après cette école qui ouvrit si admirablement les voies, en puisant abondamment — on a tout lieu de le croire — aux sources orientales et se modelant même peut-être sur quelque beau manuscrit impérial byzantin, viennent les écoles du centre de la France, des bords de la Loire, qui, dans un esprit différent, bien qu'avec certains points de contact et rapports possibles, créèrent à leur tour des œuvres dont la distinction, la sobre logique, la pondération dans l'élégance ont déjà comme un avant-goût d'art français. C'est, dans la série carolingienne, presque l'équivalent de ce que donnera plus tard l'Ile-de-France toute voisine au XIIIe siècle, ou la Touraine même au XVe. On y sent, toutes proportions gardées, la même éloquente manifestation de race.

Il ne serait pas impossible d'en retrouver quelque chose dans les deux magnifiques *Bibles*, d'une somptuosité si discrète et d'une similitude

touchant à l'identité (Bibl. nat., lat. 9380, et Trésor de la cathédrale du Puy) — la première, toutefois, ayant plus de chance d'être l'original — que le savant évêque d'Orléans Théodulfe fit exécuter en ces régions, et sans doute au couvent de Fleury (auj. Saint-Benoît-sur-Loire), dont il fut abbé de 798 à 818, évidemment avant sa disgrâce (818) que la mort suivit de près (821). On n'en saurait trop admirer les particularités typiques, notamment l'écriture d'une incroyable netteté en ses dimensions microscopiques, généralement à l'encre noire sur parchemin blanc, d'or ou d'argent seulement en certaines places, solennellement réservées sur pages entièrement pourprées, soit au début ou à la fin pour les vers de Théodulfe, soit dans toute la partie du Psautier ou des Évangiles, à l'exception des canons. Des portiques à arcatures cintrées du type le plus simple, assez conformes d'ensemble à ceux du groupe précédent, en évoquant même directement le souvenir par certaines vagues marbrures de colonnes où se dessinent ici les signes du Zodiaque, viennent encadrer les canons, ainsi que la table initiale ou la pièce de vers qui ferme le volume; et, de place en place, des médaillons de couleur à l'orientale, insérant les titres, annoncent les six ou sept grandes divisions du texte, ordonné suivant un plan spécial. En dépit des influences mêlées qui s'y croisent — et il faut tenir grand compte des manuscrits wisigothiques, que Théodulfe put faire venir ou apporter de son pays de Narbonne — la nuance particulière de goût épuré et d'intelligence fine, qui présida à l'exécution de ce décor peu chargé, semble devoir une part de son charme au milieu même où il est né.

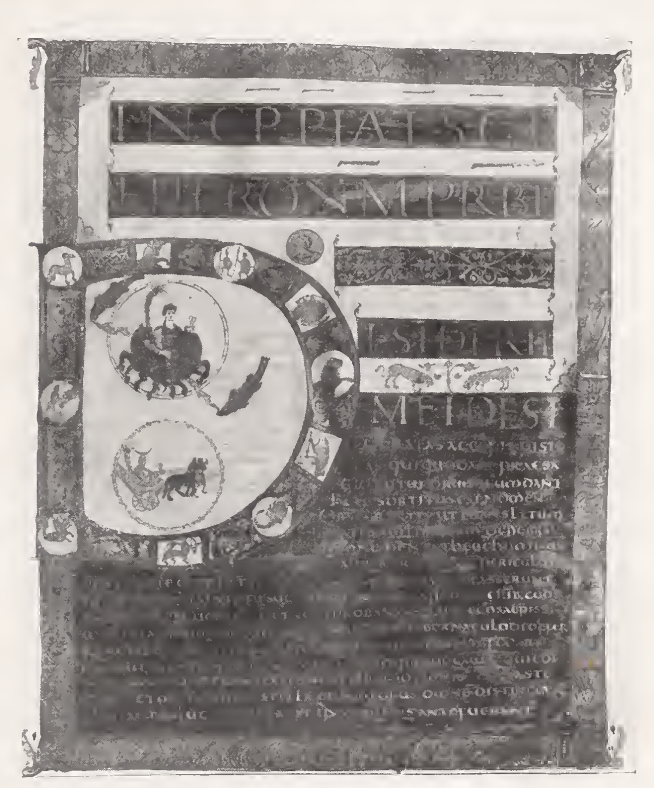


FIG. 169. — D initial contenant les signes du Zodiaque.
(*Bible de Charles le Chauve*, Bibl. nat., lat. 1.)

ÉCOLE DE TOURS. — Mais, de même que dans l'histoire des textes bibliques la version de Théodulfe resta plus ou moins isolée, de même aussi l'atelier qu'il patronna ne fit pour ainsi dire pas école. C'est à Tours, dans le vénérable monastère de Saint-Martin ou dans le couvent annexe de Marmoutier, sur l'autre rive de la Loire, qu'il faut chercher les vrais centres de propagande active et prolongée, dont le rayonnement agit non seulement sur toute la région, mais se fit sentir au loin. L'importance des ateliers de Tours ne tient pas seulement à un degré tout spécial de culture raffinée et savante, au zèle ardent qu'on y mit à transcrire de plus en plus correctement les textes sacrés ou même à l'occasion profanes, et, notamment dans la revision de la Bible, à la fixation d'un type devenu bientôt de tradition. A ce fond solide est étroitement liée une réforme calligraphique, qui lui donna sa principale force d'expansion. L'invention seule d'une semi-onciale de texte courant plus lisible qu'aucune autre auparavant — non sans traces évidentes d'influence anglo-saxonne (dans le g en forme de z par exemple), mais comme clarifiée au contact du goût français — et dont les caractères en quelque sorte moulés d'avance devaient servir plus tard de modèles aux grands imprimeurs italiens du xve siècle, suffirait à placer Tours dans un rang éminent à l'époque carolingienne. La beauté toute lapidaire — on en retrouverait déjà par avance la majestueuse noblesse dans la plaque funéraire du tombeau du pape Hadrien Ier, commandée à Tours par Charlemagne, ainsi que l'a prouvé de Rossi — avec laquelle s'y ordonnent également en équilibre parfait les solennelles inscriptions de titre ou de début de texte, en capitales ou onciales généralement, en complète admirablement l'effet. Ce fut un des principes de l'art de Tours de laisser aux blancs jouer leur rôle, d'user largement pour le décor des fonds mêmes du parchemin. Les plus simples manuscrits d'usage, qui se contentèrent en pareilles places du jeu varié des caractères et des lignes rouges ou noires en alternance, surent déjà charmer les yeux par la nette réglementation de leurs formules. A plus forte raison, quand l'or ou l'argent s'y mêla, que des bandes pourprées en capitales d'or, d'argent ou de vermillon vinrent alterner dans les titres avec les bandes de capitales ordinaires rouges ou noires sur fond blanc, et que les premières lignes ou même toute la première page d'un texte, au lieu d'onciales rouges ou noires, usèrent magnifiquement d'onciales d'or. Les fonds pourprés, relativement peu employés — à l'occasion seulement pour un début de texte courant, dans des manuscrits de grand luxe, comme la *Bible de Charles le Chauve* — furent généralement réservés aux capitales rustiques, d'or ou d'argent, parfois aussi rouges ou blanches, qui soulignèrent, soit les longues pièces de vers dédicatoires, soit les inscriptions métriques destinées à annoncer les diverses parties d'un livre, d'usage particulièrement répandu en cette

école savante et par elle mis à la mode, notamment pour les Évangélistes. Tout fut mesuré, dosé et varié, d'ailleurs, suivant les cas, avec un tact exquis, pour se conformer aux dimensions et à la richesse de l'œuvre, aussi bien qu'à l'importance du passage à mettre en vedette. Le même goût de simplicité logique, qui régla toujours, à Tours, les grandes lignes du dispositif, en dirigea aussi le détail, depuis l'initiale nettement et sobrement construite, quel qu'en fût le décor ornemental, de façon à ne jamais rien perdre de sa forme, jusqu'aux étroites bandes d'encadrement faites pour attirer l'attention sur les pages, généralement de début, les plus solennelles du livre, et jusqu'aux sujets mêmes, qui furent composés dans un sens aussi organique. Ce fut, à cet égard, le plus absolu contraste avec le groupe précédent, qui trop souvent — dans l'initiale au moins — procéda par amalgame, juxtaposition et surcharge, au point de tomber dans la confusion. On méconnaîtrait enfin un des plus sérieux mérites de Tours, qui en affirme éloquemment l'esprit de progrès, si on oubliait de relever ce que cette école mit également d'innovation heureuse à étendre le domaine de l'illustration, en l'appliquant à un plus grand nombre de livres et l'enrichissant de nouveaux thèmes. Aux œuvres liturgiques jusqu'alors à peu près seules décorées, il n'est pas rare de voir ici se joindre, non seulement les exemplaires abondamment répandus de la *Vie de saint Martin*, patron vénéré du couvent, par Sulpice Sévère, mais encore des copies de manuscrits antiques, tels que le *Virgile* de Berne (n° 165) ou le *Boèce* de Bamberg (H. J. IV, 12), ce dernier seul avec figures, d'ailleurs. Dans la série des *Bibles illustrées*, qui furent presque une des spécialités du groupe, la part de Tours fut au plus haut point initiatrice; et on a tout lieu de rattacher également à cette école le riche développement donné à l'invention, renouvelée de l'antique, des portraits d'auteurs et des images de dédicace.

Ce ne fut pas en un jour, d'ailleurs, que se formula cet idéal, dont la netteté logique eut généralement un si souple aspect de distinction et d'élégance. De même qu'un œil délicat pourrait constater des nuances, des phases, des différences de main ou d'époque jusque dans l'écriture de Tours, pourtant si étonnamment réglée d'ensemble et identique à elle-même, au point d'être une marque distinctive et comme une estampille: à plus forte raison, le décor, sous l'uniformité de principes toujours les mêmes, a-t-il plus ou moins subi l'action de périodes successives. La constitution de l'école en ses débuts est assez mal connue. La part, notamment, qu'y put avoir Alcuin, comme fondateur, dans la courte période où il fut abbé de Saint-Martin de Tours (796-804), nous échappe complètement. Cet Anglais raffiné, formé à l'école d'York, et qui se plaint quelque part de la « rusticité tourangelle », s'empressa — nous le savons — de faire venir des livres de son pays, « pour transporter en France, comme il

dit, les fleurs de la Bretagne, afin qu'il n'y ait pas seulement à York, mais aussi en Touraine, un jardin clos, aux souffles paradisiaques et aux fruits savoureux » (ep. 78). Cela explique qu'il ait pu y avoir dans l'écriture ou l'art de Tours une base d'influence anglo-saxonne. Mais nous ne connaissons aucun manuscrit sûrement exécuté par ses ordres. Les Bibles autrefois placées sous son nom, et dites *Bibles d'Alcuin*, à Bamberg, à Zurich, à Londres ou à la Vallicelliana de Rome, parce qu'elles contiennent des vers tirés de ses œuvres, ont été reconnues postérieures à lui et reposant tout au plus sur sa tradition. La *Vallicellienne* (B. 6) est même à ranger nettement, pour le texte comme pour le décor, dans un groupe différent de Tours, le groupe franco-saxon, que nous étudierons plus loin. C'est seulement sous ses successeurs, notamment sous son cher élève et ami Frédégise (804-834), ainsi que sous Adélard (834-845) et le comte Vivien (845-851), que l'école de Saint-Martin nous apparaît en possession de tous ses moyens et activement productrice de chefs-d'œuvre. Elle se développe et grandit surtout à partir du règne de Louis le Débonnaire, pour atteindre, sous Charles le Chauve, son apogée.

Première période. — La première période, qui est de beaucoup la plus simple, et qui peut aller jusque vers 840 environ, semble avoir porté tout son effort vers l'écriture et le décor ornemental. Les figures en sont à peu près absentes ou y font partie intégrante de l'ornement, grâce à l'emploi ingénieux de camaïeux d'or ou d'argent, d'invention propre à Tours, et qui y restèrent toujours plus ou moins pratiqués. Sans insister sur des œuvres de style et de date incertaine — non sans points d'attache peut-être avec le groupe précédent — telles que les beaux *Évangiles* en onciales d'or à deux colonnes, sur lesquels les rois de France prêtaient serment comme chanoines de Saint-Martin (Bibl. de Tours, n° 22), la première place semble devoir être réservée dans la formation de l'école au scribe Adalbald, moine de Saint-Martin, cité à côté de Frédégise dans le *Livre des confraternités* de Saint-Gall, et qui mit un particulier point d'honneur à toujours solennellement signer les manuscrits sortis de sa main, soit dans un médaillon initial ou final (*Hic liber Adalbaldi artificis*), accompagné de son monogramme, comme pour un *Orose* perdu dont il ne nous reste que ce feuillet (Bibl. nat., nouv. acq. lat. 405); soit de façon plus humblement dissimulée sous forme d'invocation pieuse en caractères grecs, dans un manuscrit d'*Évangiles* (Bibl. nat., lat. 17 227), soit autrement (*Vie de saint Martin*, au Gymnase de Quedlinburg). Quelque sobrement décorés que soient ces deux manuscrits — le premier même sans aucun emploi d'or — on y trouve trop complètement en germe les principes de l'art de Tours, pour ne pas y attacher grande importance. C'est de l'école d'Adalbald qu'on a tout lieu de croire directement sortis, par progrès et enrichissement du système, la plupart des somptueux

manuscrits de cette période qui, dans l'histoire, mérite de porter son nom. Parmi les plus remarquables, il nous faut citer : d'abord les *Évangiles de saint Gauzelin* (trésor de la cathédrale de Nancy); puis la première série des grandes Bibles de luxe, conservées dans les Bibliothèques de *Zürich* (C. I), de *Bamberg* (A. I. 5) ou de *Berne* (3 et 4), auxquelles nous joindrions volontiers, pour la conformité du style, une des *Vie de saint Martin*, de la Bibliothèque nationale (lat. 10848). Le début de la période suivante, tel qu'il nous apparaîtra dans la *Bible de Rorigon* ou dans les *Évangiles de Lothaire*, touche, d'ailleurs, de si près à celle-ci, qu'à certains égards il n'en est que la continuation et le perfectionnement supérieur. Ce dernier manuscrit, notamment, si novateur qu'il soit quant aux figures, est, par le décor ornemental, dans l'absolu sentiment de la période d'Adalbald, et peut en être considéré comme le chef-d'œuvre.

D'ensemble, cette période, qui représente en toute leur pureté les tendances chères au monastère central de Saint-Martin de Tours, eut pour principal caractère une sorte de maigreur et de gracilité éminemment élégante dans l'ornement. Un petit nombre d'éléments, toujours très fins et délicats par eux-mêmes, y entrent dans la composition des initiales ou des encadrements de page : plaques d'or, d'argent ou de couleur; minces cordelettes tressées, simples ou doubles, venues par héritage des Mérovingiens, ou légers rinceaux de tiges feuillagées et fleuries dans le goût classique, conduits avec une science du rythme et de la grâce que même le XIIIe siècle français le plus exquis ne surpassera pas. C'est généralement par champs successifs et variés que ces divers motifs se répartissent, comme enchâssés chacun, à la façon des orfèvreries, dans un cadre spécial appliqué sur fond différent, où se dessine parfois un décor de perlés, et isolés les uns des autres, soit par des bandes de traverse, soit par les entrelacs des lignes de bordure, qui se nattent aux extrémités et au centre dans un esprit tout logique, pour bien marquer les joints des essentielles membrures. Notons aussi que certains cadres, du début au moins (ms. de Nancy), sont même, à l'occasion, formés par le simple rapprochement de bandes de couleurs différentes, à la manière antique (cf. le *Virgile* du Vatican), du type adopté plus tard pour les grandes miniatures à figures. Des lettres se détachent fréquemment en subordination discrète, par indication rapide à la plume, d'une sûreté et finesse de trait incroyable, de grêles tiges dans le style des rinceaux, avec échassiers aux silhouettes vives en picorant les grappes; et un délicat accord de tons sobrement mesurés, dans les blancs et les noirs, les pourpres et les verts, adoucis parfois en demi-teintes plus tendres de vert turquoise et de mauve, et toujours égayés par l'éclat des vermillons, des argents ou des ors, vient délicieusement compléter la calme harmonie d'ensemble. Les canons, ordinairement de couleurs plus crues — avec prédominance

fréquente de rouge et de jaune vif mêlés au violet et au vert — ont gardé le dispositif général à grandes et petites arcatures cintrées du groupe de Godesscalc, mais en s'écartant souvent beaucoup plus de l'architecture réelle pour s'adapter à un décor de surface plate. Ils y joignirent surtout, comme détails typiques, des fleurons formant acrotères entre les petits arceaux ou au sommet du grand, et des ourlets de points rouges, à la mode anglo-saxonne, en bordure extérieure d'arceaux (le grand n'étant, d'ailleurs, ainsi décoré que d'un seul côté, à l'intérieur du tympan), sans parler des lampes, vases, aiguières, calices, couronnes de lumière d'or ou d'argent qu'on imagina d'y suspendre, à l'imitation des nombreux accessoires du culte suspendus ou déposés dans l'église. Les camaïeux d'or et d'argent, enfin, qui y sont comme un prolongement enrichi du dessin à la plume — de quelque source que l'idée en soit venue (verres dorés chrétiens, monnaies ou médailles antiques, étoffes brodées, etc.) — ne fournirent pas seulement déjà aux plus luxueux manuscrits de cette période les éléments d'un décor spécial, soit à l'extérieur des canons, soit çà et là dans le corps du texte, les initiales ou les cadres. Un désir d'illustration véritable en tira le plus souvent parti ; et ce n'est pas au hasard que, dans la *Bible de Bamberg* par exemple, à côté des vers d'Alcuin, vint se placer un médaillon à son image, ceux des quatre grands prophètes au début d'Isaïe ou des correspondants de saint Paul (Timotheus, Titus, etc.) en tête de ses Épîtres, ailleurs la main de Dieu ou la Sagesse divine (Sancta Sophia) allégorisée à la manière grecque dans l'initiale de l'Ecclésiaste. Des sujets de pleine page furent même uniquement traités dans cette technique. L'Agneau entre les symboles et les quatre grands prophètes, ou la série des quatre Évangélistes, dans le *manuscrit de Nancy* ; les scènes de la Genèse disposées par bandes en tête de l'Ancien Testament ou une image semblable de l'Agneau, dans la *Bible de Bamberg*, y sont déjà, par la conception et l'arrangement, comme une promesse et une ébauche des grandes miniatures à venir.

Deuxième période. — La deuxième période, qui semble avoir été une période relativement courte de plein épanouissement (entre 840 et 850 environ), nous montre l'école à son apogée, reprenant non seulement avec infiniment de science et d'art les formules de sobre élégance déjà si originalement créées, mais les complétant, les enrichissant, les développant de plus en plus dans le sens du luxe et de l'ampleur, et y ajoutant surtout, par l'insertion d'images peintes au caractère simple et grave, un élément nouveau de primordiale importance. Rien ne témoigne davantage de la prodigieuse activité, et aussi de la célébrité du milieu tourangeau à cette époque, que l'accumulation rapide en un petit nombre d'années de manuscrits, exigeant par eux-mêmes une somme considérable d'efforts et de temps, et qui, rivalisant à l'envi les uns avec les autres, cherchant

visiblement à se surpasser en s'imitant, vont dans une progression constante de splendeur. Le groupe précédent, qui, au début du siècle, avait eu la faveur et presque le monopole des commandes impériales, est dès lors complètement oublié; et c'est à l'atelier nouveau, alors en toute sa fleur de fécondité brillante, que s'adressèrent l'un après l'autre les frères ennemis, fils de Louis le Débonnaire, Charles le Chauve aussi bien que Lothaire. La suprématie incontestée de l'art de Tours, le rayonnement d'action prolongée qu'il exerça, soit pour l'écriture, soit pour le détail



Fig. 170. — Histoire d'Adam et Ève (fragment).
(*Bible de Bamberg.*)

de l'ordonnance ou des images, sur la plupart des écoles qui vont suivre, date en majeure partie de cette époque, où naissent en série ininterrompue une si majestueuse suite de chefs-d'œuvre. Ce n'est pas du couvent de Saint-Martin seul qu'ils sont, d'ailleurs, sortis. Celui de Marmoutier entre sérieusement en ligne de compte; et peut-être — en même temps qu'à l'évolution fatale des idées, au progrès du luxe et aux réformes de sécularisation mettant désormais à la tête des abbayes tourangelles de riches seigneurs commendataires (Adélard, le comte Vivien, etc.) — faudrait-il attribuer, dans une certaine mesure, à l'influence du monastère rival et connexe ce qui commence à se glisser de plus voyant, de plus chargé et de plus gras, souvent par l'introduction d'éléments étrangers,

mais aussi par une nuance de goût moins pur, dans l'élégante et fine gracilité primitive. Il semble qu'on sente parfois comme deux courants distincts, marchant côte à côte sans absolument se mêler.

C'est l'esprit même du couvent de Saint-Martin de Tours arrivé à sa perfection suprême que représente et résume pour nous, au début de cette période, un des plus admirables manuscrits des temps carolingiens, les *Évangiles de Lothaire*, que la Bibliothèque nationale a rangé à juste titre parmi ses plus précieux trésors (lat. 266). Nous en rapprocherions volontiers, quoique à un degré infiniment plus humble, comme offrant des qualités analogues et ayant toute chance d'être de date assez voisine : soit les *Évangiles de Meaux*, à la Bibliothèque nationale (lat. 274); soit l'unique feuillet conservé (début de Saint Mathieu) d'un somptueux manuscrit malheureusement perdu (Archives de la Côte-d'Or); soit, parmi les œuvres moins connues, les *Évangiles* de la Bibliothèque de Wolfenbüttel (Aug. 16), qui furent exécutés pour un archevêque, d'après le curieux et charmant petit médaillon, en camaïeu d'or, où est figurée la scène même de dédicace.

La solennelle inscription dédicatoire placée en tête des *Évangiles de Lothaire* (fol. 2 r°), immédiatement après le portrait du souverain, et qui nous renseigne sur leur origine, malgré l'emphase habituelle en pareil cas, semble avoir eu conscience de certains des mérites exceptionnels de cette magnifique création, exécutée à Saint-Martin de Tours par ordre de Lothaire († 855), très probablement au temps de sa plus grande prospérité, entre 840 et 843 environ, — le traité de Verdun (843) devant l'écarter désormais de la partie ouest du royaume franc — sous la direction d'un certain Sigilaus, que divers textes, entre autres le *Livre des Confraternités* de Saint-Gall, citent parmi les moines de Saint-Martin. On n'y retrouve pas seulement — marquées d'un cachet unique d'excellence et de bon goût supérieur, qu'aucune œuvre de Tours n'avait encore possédé à ce point, et qu'aucune aussi ne possédera depuis — toutes les qualités proprement tourangelles, que la période d'Adalbald, dans les *Évangiles de saint Ganzelin* notamment, nous avait déjà fait connaître : la beauté nette de l'écriture, l'équilibre parfait de l'ordonnance, l'amour du décor peu chargé, le sens exquis de la valeur des blancs pour l'effet; le même jeu mesuré de motifs à l'élégance grêle déjà signalés plus haut, pour ornementer les grandes initiales de début de texte, les canons ou les cadres, et d'un bout à l'autre ici, sans crudité ni défaillance, dans une harmonie constante d'ors et d'argents prédominants, l'accord déjà noté des tons particuliers à Tours, pourpres et verts, mêlés de rouges, de noirs ou de blancs, relevés çà et là par un vert turquoise ou un mauve, composant un ensemble infiniment doux à l'œil. Mais — en dehors même de certains motifs décoratifs nouveaux — le champ ornemental s'est notablement étendu par suite de

l'extension, toute spéciale à ce manuscrit, donnée au thème habituel des canons, qui n'intervient pas seulement ici à sa place ordinaire et sans le moindre disparate de couleur, mais se multiplie avec une sorte de profusion luxueuse, pour insérer en tête de chaque Évangile la table des chapitres et en diversifiant volontiers la forme de son dispositif, soit que l'arcature du portique s'ouvre librement sur la page, soit qu'elle vienne au contraire s'y enfermer dans un cadre, de façon à se prêter avec une rare ingéniosité aux combinaisons les plus variées de décor. C'est dans la série de ces pages splendides que le manuscrit atteint surtout à son maximum d'effet incomparable. On ne saurait trop admirer, notamment, la pittoresque fantaisie et le style étonnamment pur des innombrables camaïeux d'or ou d'argent qui s'y intercalent, en parfaite harmonie de ton avec l'architecture, à toutes les places laissées libres au-dessus des cadres ou des portiques, d'où pendent également les accessoires habituels, lampes, vases, aiguières, oliphants, etc. C'est de toutes sources (art chrétien primitif, art antique et oriental surtout) que sont venus s'associer ici les motifs les plus harmonieusement stylisés, depuis les boîtes à livres ou les grêles monogrammes du Christ, déjà utilisés dans les *Évangiles de saint Gauzelin*, jusqu'aux diverses variétés d'animaux légendaires ou réels, oiseaux de tout genre, coqs, paons, échassiers becquetant, lions ou léopards, monstres marins, griffons ou licornes, cerfs avec leur clochette au cou inspirés peut-être de quelque Fontaine de vie, éléphants si justes de pose et de mouvement qu'on les dirait faits sur nature — rappelons, d'ailleurs, à ce propos, l'émotion profonde causée aux contemporains par le fameux éléphant Abul-Abbas, offert en don à Charlemagne par le calife Haroun-al-Raschid — sans compter les souvenirs plus ou moins fidèles du célèbre vase aux colombes antique et les charmantes petites scènes tout imprégnées de goût classique, Bellérophon et la Chimère ou le Centaure chassant un lièvre, qui y sont traitées comme tout le reste en délicieux graffiti. Jamais décor de surface plate n'a été plus intelligemment compris et approprié à l'ornementation d'un livre.



Fig. 171. — Table des chapitres.
(*Évangiles de Lothaire*, Bibl. nat., lat. 266.)

Pour la première fois à Tours peut-être, enfin, dans ce manuscrit exceptionnel apparaissent des images peintes de pleine page, du plus

simple et noble caractère antique, par imitation évidente de quelque beau type d'art chrétien primitif, coupant de place en place, comme d'archaïques joyaux à l'aspect un peu rude, cette fine sertissure de luxe extérieur. Malgré certains rapports qu'on y pourrait noter avec la prétendue *école du palais*, c'est surtout par des particularités propres que se distinguent ici les figures des Évangélistes ou celle du Christ de majesté entouré des quatre symboles. Les divers types de figures, les fonds imités des fonds atmosphériques antiques par bandes de couleurs dégradées, les tons habituels des vêtements (jaune paille ou bleu pâle), le geste du Christ tenant de la droite levée une hostie, la façon réaliste d'indiquer en griffonnis illisible sur les livres ou les volumina déroulés les lignes de caractères, mais en ayant soin de les espacer toujours solennellement et de les séparer par deux traits droits horizontaux rappelant la majestueuse réglementation de Tours, et autres détails analogues, sont autant de formules typiques, fixées pour la première fois dans cette œuvre, et qui se perpétueront sans fin dans l'art tourangeau. Quant au portrait de souverain qui ouvre le volume, avant l'image même du Christ, assis gravement sur son trône entre ses deux gardes du corps, les deux dignitaires chargés de porter la lance et le glaive, c'est une nouveauté encore plus singulière, dont quelque portrait d'empereur byzantin peut avoir fourni le modèle, mais qui, tout en gardant ses points d'attache bien marqués, inaugure véritablement dans l'art occidental à l'époque carolingienne l'image de dédicace, la représentation de donateur si multipliée depuis au cours des âges. On ne saurait donc trop insister sur l'importance de ces débuts. Ajoutons que ces miniatures à figures sont toutes sobrement entourées par un cadre composé de trois bandes de couleurs différentes, dont nous avons déjà rencontré le type précédemment, mais qui deviendront désormais à



FIG. 172. — Christ de majesté.
(*Évangiles de Lothaire*, Bibl. nat., lat. 266.)

Tours de tradition presque constante pour l'encadrement des sujets.

Ce chef-d'œuvre, qui fit époque dans l'art tourangeau, fut pour la plupart des manuscrits postérieurs un modèle aussitôt vénéré et suivi. Mais jusque dans l'effort fait par les plus somptueux d'entre eux pour le surpasser en richesse, il y a comme une nuance d'excès, de surcharge, de grossièreté ou de négligence un peu lâchée par endroits, qui ferait presque regretter la pure sobriété primitive, d'un rythme toujours si mesuré dans l'élégance. Le développement ultérieur, si éblouissant qu'il soit en sa complication plus grande, est ainsi mêlé de quelques ombres déjà inquiétantes pour l'avenir. Certaines infiltrations venues d'écoles voisines en train de devenir célèbres à leur tour (école franco-saxonne, école de Corbie), que nous étudierons plus loin, commencent à s'y manifester notamment, çà et là, dans le système ornemental, qui le rendent parfois d'effet plus gros ou plus barbare. Il faut tenir compte, d'ailleurs, en certains cas, du format, qui, pour les Bibles en particulier, prend des proportions de plus en plus gigantesques, et aussi des mains multiples, plus ou moins habiles, qui généralement collaborèrent à ces entreprises colossales. C'est au plus haut point le cas pour le second et peut-être le plus splendide manuscrit princier de Tours, la *Bible de Charles le Chauve* (Bibl. nat., lat. 1), qui avec le *Sacramentaire d'Autun*, et même à un degré encore supérieur, représente excellemment cette période dans sa phase la plus avancée. Il y a entre les deux manuscrits de telles ressemblances, souvent même une telle identité de facture et de style, qu'on peut les considérer comme produits d'un seul et même atelier d'artistes, travaillant alors probablement au couvent de Marmoutier.

Cette origine, au moins, paraît presque prouvée pour le plus ancien des deux, le magnifique *Sacramentaire*, conservé au Grand Séminaire d'Autun et qui en a tiré son nom : car il fut exécuté, selon toutes vraisemblances vers 845, par ordre du comte Rainaud, qui était abbé de Marmoutier à cette époque, et dont l'image en silhouette d'or sur fond pourpre, est ingénieusement figurée vers la fin du volume (fol. 173 v°), dans un vaste médaillon central, accolé de quatre médaillons plus petits avec représentations des Vertus cardinales, recevant solennel hommage du livre que lui présentent ses moines inclinés. Ce qui fait l'intérêt et la beauté de ce livre — en dehors même des nobles formules habituelles d'écriture, de dispositif, d'agencement des initiales ou des cadres — ce sont moins les deux seules miniatures véritables, assez rudimentaires d'ailleurs, qui en dégagent dès l'entrée le sens et la portée mystique (Représentation des Ordres majeurs et mineurs, portrait de l'auteur saint Grégoire) que les nombreux motifs ornementaux, camaïeux d'or ou d'argent surtout, qui s'y sont donné libre carrière. Non seulement quelques lettres contiennent ainsi de petites scènes, qui sont comme un commen-

taire figuré du texte (portier tenant ses clefs, agneau divin avec la croix devant un calice, moine bénissant un cierge); mais des sujets de pleine page sont même uniquement traités dans la précieuse technique spéciale



Fig. 175. — Le comte Vivien et les moines de Marmoutier (?) faisant offrande du livre à Charles le Chauve.

(*Bible de Charles le Chauve*, Bibl. nat., lat. 1.)

aux monastères tourangeaux, comme les trois curieux médaillons de la Nativité, du Baptême et de la Cène, soulignant le début de la préface, et surtout comme l'importante page consacrée à l'image de dédicace. Quant au reste du décor, on y voit reparaître les divers accessoires suspendus,

les animaux variés, lions, bœufs, coqs, chèvres, monstres marins. Nombreux surtout sont les motifs chrétiens, main divine, croix d'or avec α et ω suspendus et colombe perchée entre deux anges, les quatre grands prophètes, les douze apôtres, les Évangélistes et leurs symboles, saint Pierre et saint Paul, saints Côme et Damien, sans compter quelques motifs profanes repris de l'antique (les quatre Vents, le Soleil et la Lune, les signes du Zodiaque), tous le plus souvent figurés à la façon de monnaies ou de médailles, de plaquettes d'orfèvrerie carrées ou en losange, que Tours semble s'être très anciennement appliqué à imiter.

C'est à peu de chose près le même esprit, et souvent les mêmes motifs, que nous retrouvons, avec une richesse et une ampleur plus grandes, dans la célèbre *Bible* offerte à Charles le Chauve par le comte Vivien, qui dépassa en puissance tous ses prédécesseurs, puisque, héritant successivement de la dignité abbatiale d'Adélard (845) et de celle du comte Rainaud (846), il réunit désormais jusqu'à sa mort (851) sous une seule direction les deux abbayes jusqu'alors séparées de Saint-Martin de Tours et de Marmoutier. Par une sorte de conséquence naturelle, cette œuvre, d'un luxe inouï, semble résumer en elle toute l'évolution antérieure des deux monastères. De même qu'on y trouve plus ou moins l'écho des *Évangiles de Lothaire*, non seulement pour de nombreux motifs décoratifs (éléphants, griffons, monstres marins, vase aux colombes, Bellérophon et la Chimère, etc.) qui en sont textuellement repris dans une exécution plus à la grosse, mais encore pour certaines grandes miniatures à figures, comme le Christ de majesté entouré des Évangélistes ou comme l'image de dédicace, sorties en épanouissement plus complet de ce germe originel; de même aussi, on y peut suivre la trace de tout ce que les somptueuses Bibles déjà précédemment créées avaient laissé de traditions et d'exemples dans l'art de Tours. La Bible du comte Vivien a même sa préparation immédiate, ses antécédents directs dans deux magnifiques exemplaires de la Bible, de peu antérieurs à elle, qu'elle semble avoir eu sous les yeux et dont elle a utilisé l'effort pour marcher plus avant dans la splendeur. C'est d'abord la *Bible*, encore très simple et uniquement ornementale (Bibl. nat., lat. 3), que Rorigon, comte du Maine et gendre de Charlemagne, paraît avoir offert à l'abbaye de Glanfeuil (Saint-Maur-sur-Loire), peu de temps sans doute avant sa mort (vers 841), et que les moines, fuyant devant les invasions normandes, devaient transporter en 868 avec les reliques de leur saint patron à Saint-Maur-des-Fossés, près Paris. Mais ce fut surtout celle qui marque le début dans ce genre de manuscrits des grandes miniatures peintes, la *Bible* provenant du couvent de Moutiers-Grandval, dans le Jura, et conservée au British Museum (add. 10 546), dont elle reprit les sujets en les intercalant dans son invention propre. Malgré ces mélanges d'apports

amalgamés, on a tout lieu de supposer pourtant la *Bible Vivien* exécutée au monastère de Marmoutier même, comme le *Sacramentaire d'Autun*, et terminée sans doute à une date sensiblement rapprochée de l'année 850, où Charles le Chauve vint faire ses dévotions aux vénérables sanctuaires de saint Martin. Par une particularité rare — d'après la pièce de vers explicative placée en regard de l'étonnante image de dédicace, qui ferme le volume (fol. 423 r°) et nous montre toute l'équipe de moines, tout l'atelier, sous la conduite du comte Vivien, présentant le manuscrit à Charles le Chauve — nous connaissons, au moins, trois des principaux auteurs de l'œuvre, Amand, Sigualde, Arégaire (ce dernier mentionné par divers textes, entre autres par le *Livre des confraternités de Saint-Gall*, et peut-être à identifier avec l'Arégaire qui, dans une charte de 845, figure comme *custos et presbyter* de Marmoutier), sans qu'il soit malheureusement possible de savoir ou de conjecturer la part qui peut revenir à chacun.

Si pour la prodigalité du décor, la surabondance des lettres historiées notamment, cette œuvre collective, d'une si prodigieuse magnificence en ses excès et ses inégalités mêmes, surpasse tous les manuscrits tourangeaux antérieurs, elle tient encore plus complètement la tête pour les grandes miniatures à figures. Toujours même cachet pourtant d'extrême simplicité, allant jusqu'à la rudesse un peu grossière sous la main du peintre le moins inventif et le moins habile, celui qui se contenta de reprendre plus ou moins docilement les quatre sujets de Londres, en y ajoutant de son cru l'Histoire de saint Paul. Mêmes cadres dérivés de l'antique, composés de trois bandes de couleurs différentes juxtaposées. La composition s'ordonne également presque toujours sur le type fixé à Londres et jusque dans l'archaïque Bible de Bamberg, par succession nette et logique de deux ou trois registres superposés. Mais elle se prête aussi, sous la main de l'artiste supérieur qui peut-être dirigea l'œuvre et s'y réserva les trois principaux sujets nouveaux, à des arrangements plus compliqués, à de véritables tableaux occupant toute l'étendue de ces pages gigantesques, comme pour la miniature de David et surtout pour la majestueuse scène de présentation, curieuse à comparer d'arrangement à telle scène céleste figurée sur la précieuse *dalmatique* dite *de Charlemagne* à Saint-Pierre de Rome, et où perce un désir d'animation et de vie, de mise en scène, en même temps qu'une audace à aborder les plus difficiles problèmes de perspective, qui en font un des chefs-d'œuvre incontestés de l'époque. La série des sujets traités, dont nous avons dressé plus haut la liste, pose, en outre, pour la période carolingienne, un des plus importants jalons dans l'histoire de l'art chrétien.

Troisième période. — Il suffit d'indiquer qu'après cette brillante période de production intense et de réussite heureuse, l'art tourangeau marche graduellement dans la seconde moitié du siècle vers sa décadence.

Soit épuisement naturel d'un système poussé jusqu'aux dernières limites de l'effort, soit surtout conséquence fatale des invasions normandes qui, non seulement jettent l'agitation et le trouble dans les monastères tourangeaux, mais chassent même souvent les moines de leurs asiles de travail, on ne trouverait plus guère, au cours de cette époque, de manuscrits dignes d'une complète admiration. Non pas que l'écriture n'y garde sa belle ordonnance, à peine troublée; c'est un des principes les plus chers à Tours, et qu'entame relativement peu la décadence. Mais la décoration y devient sensiblement plus réduite et plus pauvre, non seulement quant aux charmantes petites scènes en camaïeu d'or qui tendent à disparaître presque totalement, mais même quant aux éléments constitutifs des lettres, des canons ou des cadres. Le mélange d'apports étrangers, dont nous avons pu dès l'époque précédente noter le germe, prend désormais de plus en plus d'extension et de force prédominante, altérant sur plus d'un point la pureté native du système. Telle feuille en éventail, venue de l'*école* dite *de Corbie*, réemployée ici d'ailleurs dans des nuances de tons plus sobres, plus ternes, moins éclatants et joyeux, finit même par devenir d'usage si exclusif et si fréquent, qu'elle remplace pour ainsi dire à elle seule, jusqu'à la monotonie parfois, la plupart des motifs classiques traditionnels, et peut être regardée comme une des formules les plus typiques de cette période. Dans les sujets, on voit s'effacer aussi peu à peu ou s'atténuer considérablement l'invention originale. Le plus souvent, c'est par des répliques, des redites, des reflets plus ou moins déformés de quelque grande œuvre antérieure que se manifeste une école, dont la sève vitale semble être près de sa fin. Le manuscrit de *Boèce, De arithmetica*, conservé à la Bibliothèque de Bamberg (Cod. H. J. IV, 12), qui marque le début de cette période et sent encore le voisinage des chefs-d'œuvre, a gardé de nombreuses traces du plus noble style tourangeau. Pour mesurer jusqu'à quel point de grossièreté barbare, dans les figures surtout, put arriver cette école admirable, il faut se reporter à trois manuscrits d'*Évangiles*, conservés à la Bibliothèque nationale, et qui sont visiblement sortis les uns des autres, en se copiant de façon de plus en plus rude et maladroite. Le premier (*Évangiles Du Fay*, lat. 9385), qui, est encore près des meilleurs modèles et que distingue, dans les figures ou le décor, un cachet remarquable d'austère et grave simplicité, a certainement tiré son Christ de majesté et ses Évangélistes de quelque page initiale où ils étaient groupés, au début du Nouveau Testament, dans une Bible de grand luxe, probablement même la *Bible de Londres* : car il est bon de remarquer que le Christ ici est imberbe, comme à Londres, tandis qu'il porte barbe entière dans les *Évangiles de Lothaire* et la *Bible Vivien*. Les Évangélistes ont gardé, en tout cas, comme indice sûr d'origine, le segment de cercle en forme d'arc-en-ciel qui les sépare de leurs symboles,

assez bizarre et inexplicable en soi, si on ne le rattache à une composition originale de ce genre, où il avait un sens et un but bien réglés pour l'équilibre général dans la répartition des motifs. Les deux autres manuscrits (*Évangiles du Mans*, lat. 261, et *Évangiles de Charles IX*, lat. 269) se sont transmis successivement les mêmes formules, identiquement reprises, mais de seconde main, et dans un caractère de rudesse, de grossièreté, de sauvagerie progressive, qui les apparente par endroits aux œuvres les plus dégénérées et les plus barbares des temps romans. Les mauvais jours sont venus pour les ateliers tourangeaux, et c'est leur glorieuse carrière dont il faut évoquer surtout le souvenir, dans la tristesse de ce déclin.

Fig. 174. — Page des canons.
(*Évangiles d'Ébon*, Bibl. d'Épernay, n° 1722.)

Groupes du Nord et de l'Est. — Sans avoir l'importance de cette école maîtresse ni surtout sa force d'expansion, les ateliers, qui vers le même temps s'étaient développés au nord et à l'est du royaume franc, ont joué aussi leur rôle dans l'évolution de la miniature carolingienne.

École de Reims. — A Reims, notamment, sur un sol où les débris antiques ne sont pas rares, fleurit une école d'une toute particulière autonomie, formée sans doute à l'imitation presque certaine de modèles grecs ou gréco-latins, mais repris dans des données propres et fortement mêlés d'apports anglo-saxons. Nous connaissons mal les premiers débuts de l'école dès le temps de Charlemagne (*Sacramentaire* détruit de Godelgaud, 798-800). Le manuscrit qui a permis la localisation d'atelier est un manuscrit d'Évangiles, de la bibliothèque d'Épernay (n° 1722), écrit en très beaux caractères d'or sur parchemin blanc, et connu sous le nom d'*Évangiles d'Ébon*. Il fut commandé, d'après la longue épître dédicatoire du début (fol. 5 r° et v°), par Ébon, archevêque de Reims de 816 à 835 († 845), et exécuté sous l'abbé Pierre au monastère d'Hautvillers (près de Reims), auquel il semble avoir été destiné et offert. La date de l'œuvre doit se placer probablement avant la période troublée que suivirent la destitution, la fuite et l'emprisonnement du prélat, frère de lait et longtemps favori de Louis le Débonnaire, alors en pleine révolte contre lui (833-835). En partant de ce point de départ sûr, on a pu rattacher à

cette école — dont Hautvillers ne fut vraisemblablement qu'un des centres — une série de manuscrits typiques, plus tardifs pour la plupart : soit à la Bibliothèque nationale (Évangiles désignés du nom de leurs anciens possesseurs, comme *Évangiles Loisel*, lat. 17 968, et *Évangiles de Blois*, lat. 265), soit au British Museum (2 autres *Évangiles*, Harleian 2797 et 2826), soit à la Bibliothèque de Reims même, une *Bible* et deux *Évangiles* commandés par l'archevêque Hincmar, successeur immédiat d'Ébon (845-882), pour être offerts à son église cathédrale ou au monastère de Saint-Thierry, près de Reims. La liste des œuvres de ce groupe est loin d'être complètement dressée. On en trouverait des représentants, parmi les manuscrits d'Évangiles, aux Bibliothèques de Munich (Clm. 5250) et de Berlin (Cod. theol. lat. fol. 260) comme dans la collection Yates Thompson, à Londres. Tout porte à croire que la prétendue *école du palais* de Janitschek ne fut même qu'une des branches et peut-être la plus ancienne du groupe. Le rattachement, enfin, désormais scientifiquement établi à l'atelier d'Hautvillers du célèbre *Psautier d'Utrecht* — longtemps cru anglo-saxon pur, et où l'on s'accorde à reconnaître aujourd'hui la manière, pour ne pas dire même par endroits la main du manuscrit d'Ébon — a donné subitement à l'école un intérêt exceptionnel, en y laissant voir la source, non seulement d'un mode spécial d'illustration du Psautier, littéralement suivi d'un bout à l'autre et traduit en images, mais encore de tout un système de dessin à la plume, qui, du xe au xiie siècle, devaient en Angleterre devenir particulièrement en faveur. En dehors de la série des copies ou imitations postérieures, conservées à la Bibliothèque nationale (lat. 8846), au British Museum (Harleian 603) ou au Trinity College de Cambridge (*Psautier d'Eadwin*), signalons, comme s'y rattachant dès l'époque carolingienne, le *Psautier du comte Henri* à la Bibliothèque de Troyes et le *Psautier Douce* à la Bodléienne d'Oxford, mais avec illustration réservée seulement aux trois principales divisions.

A l'envisager d'ensemble, l'école de Reims, si elle fut loin d'égaler les deux grandes écoles rhénane ou tourangelle pour le soin raffiné de l'exécution ou le luxe et la beauté du décor, eut, dans sa simplicité ornementale, dans la pauvreté relative de sa technique hâtive et sommaire, des instincts de réalisme singulièrement expressif et vivant, qui lui donnent grande importance. En dehors de certaines particularités d'écriture ou de dispositif, comme la préférence marquée donnée aux capitales rustiques pour les titres courants, on y peut noter l'aspect très simple des débuts de texte, généralement sans cadre, et où l'initiale, uniquement conforme d'ensemble aux principes géométriques et abstraits de l'art d'Outre-Manche d'où visiblement elle émane, a pourtant, en son décor purement linéaire et sans feuillage, des nuances d'arrangement propre (bandes de

couleur qui se découpent dans les pleins en lanières minces diversement nattées sur fond noir, et autres détails), dont la prétendue *école du palais* semblerait offrir les premiers germes. C'est de ce dernier groupe que sont même directement sortis les types d'Évangélistes, en copies alourdies ou maniérisées suivant les cas, mais ayant gardé comme une estampille tous les traits du modèle initial, aussi bien pour le costume à l'antique, d'un seul ton blanc ou gris bleuté, que pour les vastes nimbes, les détails de pose ou d'accessoires, les fonds de paysage. Les cadres qui les enferment sont le plus souvent formés de trois bandes de couleurs juxtaposées (noir, or et rouge) ou ornés tout au plus d'une feuille d'acanthe grossièrement indiquée ; et, sur les livres ou volumina déroulés qu'ils tiennent, les textes sont jetés en griffonnis illisible, dans l'esprit même de l'écriture de l'école, sans les lignes nettes de séparation toujours employées à Tours en pareil cas. Comme dernière et essentielle particularité du groupe, dont l'école du palais ne contient que l'ébauche incomplète, signalons enfin la forme et le décor des canons, à base d'architecture réelle toujours très nettement imitée et largement rendue. Le type adopté est celui d'un portique à entablement et fronton aigu, reposant sur deux colonnes corinthiennes, le tout généralement de marbre veiné et dans une gamme de tons peu éclatants. Parfois, les colonnes sont percées d'ouvertures d'où sortent des palmes ; et souvent, sur les rampants du fronton, à la façon de mousses ou de lichens, sont des herbes et plantes légères. Sur les côtés, reposant sur l'extrémité même de l'entablement, apparaissent, en outre, non seulement des figurines renouvelées de l'antique (tritons et monstres marins, guerriers nus), mais des scènes réalistes, animées d'un vrai désir de vie, si inspirées qu'elles puissent être de modèles orientaux (combats d'animaux, chasses au lion et à l'oiseau, occupations diverses de lettrés ou d'ouvriers au travail), qui sont parmi les plus curieuses nouveautés des temps carolingiens.

C'est dans le *Psautier d'Utrecht*, manuscrit d'une primordiale importance, œuvre maîtresse de l'école qu'on peut regarder comme la plus foncièrement réaliste de l'époque carolingienne, que les caractères de ce groupe, qualités et défauts, se manifestent, d'ailleurs, en leur maximum. Sur ce monument précieux, il a été écrit et on pourrait encore écrire des volumes. Là aussi, on a tout lieu de supposer un modèle grec ou gréco-latin, plus ou moins directement et librement transcrit, en même temps que rajeuni à la mode du jour. Il faudrait donc se garder de louer sans réserve l'illustrateur, aussi bien pour l'audace inventive des sujets ou l'originalité même du système d'illustration purement verbale (cf. à cet égard certains Psautiers grecs du même temps, tels que le *Psautier Chludoff*), que pour l'art ingénieux avec lequel se groupent et se rapprochent les versets d'un même psaume, en petites scènes composées, mul-

tipliées à l'infini et coupant de place en place le texte en sa largeur. Mais tout ce qui touche à la forme extérieure lui appartient en propre; et c'est avec une incroyable agilité que, dans une technique appropriée — uniquement à la plume et d'autant plus émancipée par là, procédant par rapides hachures, zigzags et petits traits secs de croquis jeté au vol tout à fait caractéristique — s'agitent ici et se démènent, emportées par une frénésie de mouvement, ce peuple de figurines grêles, d'allure caricaturale et presque japonaise, avec leur dos bombé, leur cou tordu et le geste



Fig. 175. — *Psautier d'Utrecht.* Illustration du Psaume xi.

violemment expressif de leurs mains, à pouce écarté tendu par la discussion, mais qui cherchent et réussissent à rendre avec tant de passion la vie. Si le *Psautier d'Utrecht* ou le manuscrit des *Évangiles d'Ébon*, son frère jumeau, correspondent en leur exagération et leur outrance à une phase particulière de l'école, anglo-saxonne au point de laisser presque supposer qu'ils aient pu être exécutés tous deux à Hautvillers même par des artistes d'Outre-Manche, il est certain, toutefois, que les principes posés là dans toute leur force ont, à plus ou moins haute dose, réagi sur toutes les œuvres de ce milieu et en ont dirigé l'esprit. L'intéressant groupe d'ivoires, dont la reliure du *Psautier de Charles le Chauve*, à la Bibliothèque nationale, peut servir de type, et qu'on a tout lieu de croire également originaires de la région de Reims, offriraient eux-mêmes sur ce point plus d'un curieux élément de comparaison.

École de Metz. — De Reims à Metz, la distance est assez courte, pour que des relations et des rapports aient été aussi naturels que faciles à s'établir; et, de fait, le petit groupe de manuscrits, qui, jusqu'à nouvel ordre, peut seul représenter en toute certitude l'école messine aux temps carolingiens, eut plus d'un point de contact avec le groupe voisin, mais dans un sentiment personnel, aussi soucieux de raffinements d'exécution que de luxe et de beauté. Le *Sacramentaire de Drogon* (Bibl. nat., lat. 9428), vrai chef-d'œuvre qui, dans l'ordre des Sacramentaires, tient la même place exceptionnelle que le *Psautier d'Utrecht* dans celui des Psautiers, mais en ajoutant la richesse extérieure et la délicatesse d'un goût exquis à l'importance du fonds, est à placer en tête de l'école. Il a été exécuté pour une église de Metz, probablement l'église cathédrale, et visiblement dans la région même — cela ressort de nombreux passages du texte ou des images — sous Drogon, fils de Charlemagne, évêque de Metz de 826 à 855, dont le nom est solennellement souligné par l'emploi d'onciales d'or, dans la liste nécrologique des évêques du lieu, soigneusement insérée dès l'origine à la fin du volume. On peut supposer, d'après cela, la commande faite et l'exécution en voie d'achèvement plutôt vers la fin que vers le début du pontificat. En dépendance étroite avec ce dernier manuscrit et provenant, comme lui, du trésor de la cathédrale de Metz, sont deux beaux manuscrits d'*Évangiles* à la Bibliothèque nationale : l'un plus rude et peut-être antérieur, inachevé quant au décor, n'ayant reçu que l'ornementation des canons, quoique magnifiquement écrit en capitales rustiques d'or sur parchemin pourpre (lat. 9385); l'autre, certainement postérieur au Sacramentaire de Drogon, mais d'une telle identité de style et de facture qu'on l'attribuerait volontiers aux mêmes artistes, traditionnellement connu sous le nom — erroné, d'ailleurs, vu les dates probables — d'*Évangiles de Louis le Débonnaire* (lat. 9388).

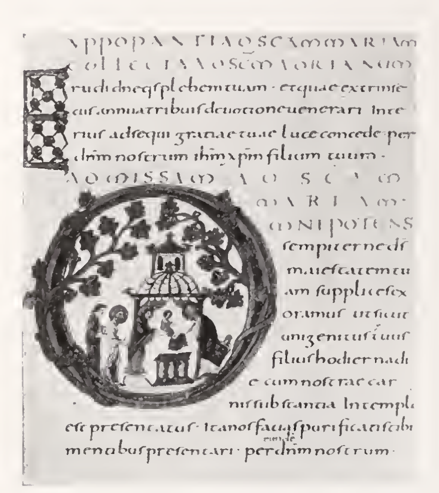


Fig. 176. — Lettre du *Sacramentaire de Drogon* (Bibl. nat., lat. 9428.) Présentation au Temple.

La formule architecturale familière à cet atelier — aussi bien dans les portiques qui, en diverses places du Sacramentaire de Drogon, viennent encadrer les débuts de préfaces que dans les canons d'Évangiles — dérive du groupe de Reims, en sa structure générale à entablement et fronton







MINIATURE DU SACRAMENTAIRE DE METZ (Bibl. Nat.)

LE CHRIST, LA TERRE ET L'OCÉAN

Librairie Armand Colin, Paris



aigu. Le style réaliste des figures d'hommes, qui apparaissent çà et là, dans les canons, en humbles travailleurs portant à deux bras levés ou sur leur dos les cartels, est une preuve sûre d'origine. Mais, outre que l'architecture s'écarte ici du modelé exact et précis en trompe-l'œil pour s'adapter à un décor stylisé de surface plate, toujours, par un goût spécial à Metz, les colonnes y reposent sur un long soubassement qu'on ne trouverait pas à Reims, et des tiges feuillagées du plus souple caractère s'y accrochent en tournant, comme des branches de vigne, autour des fûts ou du fronton. La beauté de ces feuillages grimpants aux gracieuses et élégantes circonvolutions, inspirés en grande partie de la vigne dont les vrilles tirebouchonnées sont même généralement visibles, donne aussi un cachet spécial, tout différent de la pure géométrie linéaire de Reims, aux lettres ornées semées avec tant de profusion dans le Sacramentaire de Drogon et, à son exemple, en quelques places irrégulièrement choisies des Évangiles dits de Louis le Débonnaire. C'est de Reims, toutefois, et en particulier du Psautier d'Utrecht, que sont visiblement venues quant à la facture, au style et aux instincts dramatiques — quoique sur des données orientales peut-être en leur fond, ne fût-ce que par l'idée même de l'agencement — les vives, ingénieuses et pittoresques petites scènes, souvent divisées en plusieurs épisodes ou même en plusieurs motifs dispersés, qui se glissent si adroitement, non seulement à l'intérieur de la lettre, mais encore dans les pleins des montants et des panses ou parmi les rinceaux de feuillages enlacés. Il y eut là tout un art de l'illustration et un sens exquis de la lettre historiée, dont on trouverait à peine les germes timides dans les écoles rhénane ou tourangelle, et qui offre déjà comme un avant-goût de ce que devaient plus tard imaginer en ce genre les artistes romans ou gothiques. Le Sacramentaire de Drogon mérite, à cet égard, une place de choix dans le mouvement carolingien, par l'originalité hardie de précurseur avec laquelle il sut faire de la lettre un cadre, aussi bien pour la représentation figurée des concordances mystiques (les trois Sacrifices d'Abel, d'Abraham et de Melchisédec, dans le T du Canon, mis en parallèle comme dans les célèbres mosaïques de Saint-Vital, à Ravenne) ou même du cérémonial liturgique, que pour le récit suivi, et le plus souvent anecdotique, de la vie du



FIG. 177. — Lettre du *Sacramentaire de Drogon* (Bibl. nat., lat. 9428.)
Les saintes femmes au tombeau.

Christ ou des saints, accompagnant et annonçant les prières de chaque fête. Les scènes de l'Enfance (de la Nativité à la Présentation) y sont particulièrement détaillées; et de même, après la Tentation, l'Entrée à Jérusalem et la Crucifixion, la série des apparitions et des miracles qui vont jusqu'à l'Ascension et la Pentecôte. Parmi les vies de saints, où un choix encore plus libre intervient, sont traitées celles de saint Étienne, des deux saint Jean, de saint Pierre et saint Paul, de saint Laurent, de saint André ou même — par un curieux désir d'invention neuve et appropriée — d'un saint local tel que saint Arnulf. C'est une mine iconographique précieuse, dont l'avenir reprendra et suivra les filons.

École franco-saxonne. — Non loin des mêmes régions, et en rapport d'action réciproque sur quelques points, s'est développée également une école qui résume et concentre en elle, avec une outrance d'exclusivisme et une force toute particulière, les tendances irlando-saxonnes plus ou moins éparses et flottantes à l'état dilué dans les autres groupes carolingiens. Il serait absolument téméraire, d'ailleurs, de chercher à la localiser étroitement dans un monastère, comme l'avait tenté Janitschek, en proposant pour elle le nom assez peu justifié d'*École de Saint-Denis*. La célèbre abbaye, pour laquelle fut exécuté un des *Sacramentaires* du groupe et à laquelle appartint jusqu'en 1595 la magnifique *Bible de Charles le Chauve* dont nous parlerons plus loin, mais sans qu'on ait aucune raison de croire qu'elle lui ait été destinée dès l'origine, marquerait tout au plus la limite extrême d'influence du groupe, à supposer même que le Sacramentaire n'ait pas été commandé pour elle ailleurs. Le principe de rayonnement autour d'un certain nombre de centres principaux ou secondaires, animés du même esprit, qui est d'application vérifiable dans la plupart des écoles carolingiennes, prend ici une importance primordiale ; et c'est sur une vaste étendue de territoire, le domaine de l'ancienne Gaule Belgique, plus tard celui des Flandres — partant des confins de l'Ile-de-France, à Laon, Soissons ou même Saint-Denis pour atteindre la Hollande — que paraît s'être propagé en de multiples ateliers, comme par un mot d'ordre, ce style qui doit au voisinage des Iles Britanniques son caractère et ses formules. Il n'y a rien d'étonnant, en effet, que sur ces côtes où ont, de tout temps, le plus facilement abordé voyageurs, missionnaires, artistes ou commerçants d'Outre-Manche, et qui mériteraient par excellence le titre de *littus saxonicum*, ait particulièrement pris racine une sorte de branche détachée du grand arbre irlandais. Aussi garderons-nous au groupe le nom générique, proposé en dernier lieu par M. Delisle, et qui en souligne bien les traits typiques, la curieuse combinaison par greffage, d'École franco-saxonne. C'est vers le milieu du IXe siècle qu'elle fut en pleine floraison et créa ses chefs-d'œuvre, mais dans des principes si fortement établis qu'on pour-

rait les voir se continuer en ces régions, à peine dégénérés, appliqués seulement avec moins d'habileté et moins d'art, jusque fort avant dans les siècles suivants, aux xe, xie et même xiie siècles. Parmi les écoles carolingiennes, ce fut peut-être celle qui eut la plus longue survie, et celle aussi dont on pourrait citer le plus grand nombre de monuments, souvent difficilement classables par époques, tant ils ont de similitude!

Comme types plus ou moins remarquables de la première période, notons au moins : des Bibles au format monumental, visiblement imitées de celles de Tours, telles que la *Vallicellienne* (B. 6) et surtout l'admirable Bible connue sous le nom de *Seconde Bible de Charles le Chauve* (Bibl. nat., lat. 2) — par comparaison avec celle du comte Vivien — qu'une allusion, dans l'épître initiale de dédicace au souverain, à la mort récente de son fils Charles, roi d'Aquitaine, permet de dater postérieurement à 865; une série nombreuse de manuscrits des *Évangiles*, à la Bibliothèque nationale (lat. 11 956, 259 et surtout 257, *Évangiles* dits *de François II*), ainsi qu'à celles de Lyon (n° 357), de Tours (n° 23), de Boulogne (n° 12), de Leyde (n° 48), au musée archiépiscopal d'Utrecht (provenant de Deventer); l'extrait d'Évangiles à l'usage liturgique, de la Bibliothèque d'Arras (n° 1045, originairement à l'abbaye de Saint-Vaast), *Évangéliaire* — ou *Évangélistaire*, selon la dénomination nouvelle — jadis publié par M. Delisle; et le groupe, si important pour la localisation régionale, des *Sacramentaires* exécutés pour telles églises ou abbayes, celles de Saint-Denis (Bibl. nat., lat. 2290), de Noyon (Bibl. de Reims, ms. 320-272), de Cambrai (Bibl. de Cambrai, n° 158), de Saint-Amand (Bibl. de Stockholm), de Tournai (Bibl. de Saint-Pétersbourg), peut-être de Liège (fragment à la Bibl. de Vienne, n° 958). Le *Psautier de Lothaire*, de l'ancienne collection Ellis et White (aujourd'hui collection de Sir Thomas Brooke, à Huddersfield), originairement à l'abbaye de Saint-Hubert, dans les Ardennes, assez particulier en sa simplicité autant qu'exceptionnel en ses figures, semblerait, toutefois, par certains côtés se rattacher également à ce groupe, mais un peu hors série. De même aussi, quoique moins isolé, celui dit *de Louis le Germanique*, à la Bibliothèque de Berlin. C'est à des dates sensiblement plus modernes, en revanche, que s'échelonneraient les *Évangiles de Cambrai* (n° 309), ceux de La Haye (n° 32), de Lille (n° 15), ou de Berlin (Hamilton 253), provenant des abbayes d'Egmond, de Cisoing ou de Stavelot, ainsi que le célèbre *Psautier de Leipzig*, provenant de Soignies, en Hainaut. Tout le nord du royaume franc, pendant deux ou trois siècles, semble être resté plus ou moins fidèlement inféodé aux mêmes formules.

Ce qui donna à l'école son unité et sa particularité entre toutes les autres, c'est qu'elle fut pour ainsi dire exclusivement ornementale. La figure — dans les manuscrits les plus anciens, au moins — ou manque

totalement (*Bible de Charles le Chauve*), on n'apparaît qu'empruntée à quelque autre groupe, et le plus souvent dans les données réalistes de l'école de Reims ou des manuscrits anglo-saxons purs, dont Reims fut le reflet (Crucifixion et Évangélistes, par exemple, dans les *Évangiles de François II*). Tours exerça aussi sur ce point, quoique tout à fait incidemment, son influence (*Psautier de Lothaire*, surtout). Tout au plus pourrait-on noter ici, comme spécial au groupe et en décelant bien les attaches étrangères, le goût, hérité d'Irlande, de représenter isolément les symboles évangéliques sur une page à part, soit seuls, soit en regard des Évangélistes concordants (*Évangiles de François II, de Cambrai*). Mais cette pauvreté quant aux figures est compensée, comme dans les écoles-mères des Iles Britanniques, par toutes les fantaisies et les exubérances d'un décor ornemental, basé d'ailleurs presque uniquement sur la géométrie et la stylisation à outrance.



Fig. 178. — Crucifixion.
(*Évangiles* dits *de François II*, Bibl. nat., lat. 257.)

Aussi la richesse apparente en repose-t-elle, au fond, sur un certain nombre de lois très simples, variées seulement dans leur application, et, par l'abus des mêmes motifs textuellement répétés, aboutissant souvent à une extrême monotonie. L'école franco-saxonne semble devoir beaucoup à celle de Tours — sur laquelle elle a réagi à son tour dans le détail de l'ornement — pour ce qui touche au dispositif, à la noble présentation des titres ou à la solennelle mise en place des débuts de texte, par succession de capitales et d'onciales. Le même désir de netteté bien réglée s'y fait jour, visiblement à l'imitation des réformes touran-

gelles, mais avec des principes propres : notamment, l'habitude de plus largement et froidement espacer sur fond blanc, sans aucun emploi de bandes pourprées ou d'ornements en alternance, les capitales d'or classiques des titres. Également très typique et ne se retrouvant peut-être que par infiltration en d'autres écoles, est l'usage fréquent de l'encre verte, alternant généralement avec le vermillon, pour détacher les lignes de caractères où l'or est épargné.

Mais c'est dans le système ornemental des canons, des encadrements de page, des débuts de texte que l'originalité de l'école s'affirme surtout. Il serait impossible d'en détailler les innombrables formules, pour la plupart étroitement liées à celles d'Outre-Manche, mais dont nous signalerons, au moins, les plus essentielles. Il est à peu près de règle, par exemple, d'employer uniformément comme remplissure, aussi bien du corps des lettres et des cadres que des colonnes ou arceaux de canons, d'infinies variétés de nattages de cordelettes, blanches ou jaunes, sur fond noir ou bistre, entre les bandes d'or ou d'argent de bordure, les ourlés de feuillages n'y apparaissant que tout à fait exceptionnellement. Fréquemment les angles des cadres, en ton de métal différent, prennent forme de boucle en cœur, dont une tête d'animal-type, oiseau ou quadrupède, fait terminaison d'un côté, en mordant la ligne de bordure, tandis que la queue enfeuillagée s'épanouit à l'autre bout. Il n'est pas rare aussi de trouver, marquant les angles ou coupant les centres des cadres, aussi bien que parfois le milieu des lettres ou même des colonnettes et pilastres de canons, des carrés, losanges, quadrilobes, cercles et autres combinaisons géométriques contenant, soit des motifs de feuillages (rosaces ou quatre-feuilles), soit des entrecroisements de lignes en boucles plus ou moins compliquées ou simples, ainsi que des corps ou segments de corps d'animaux étirés, emmêlés, nattés à l'irlandaise ensemble ou sur eux-mêmes. Les grandes lettres ornées, souvent d'un très beau caractère décoratif, si variée qu'en puisse être la forme, répondent généralement aux mêmes principes d'arrangement rectiligne et un peu froid. Ourlées presque toujours extérieurement d'une ligne de points rouges et se détachant sur des fonds de cadres, dont des pointillés rouges ou verts forment le dessin,



FIG. 179. — Page des canons.
(*Évangiles* dits *de François II*, Bibl. nat., lat. 257.)

elles ont comme terminaison le plus ordinaire des entrelacs de lignes d'or s'entrecroisant en cœur, soulignés par des tons clairs ou sombres régulièrement disposés dans les interstices et aboutissant souvent à une tête de quadrupède ou d'oiseau toujours implacablement stylisée. Les types étranges (V en forme de lyre, notamment) en dérivent de l'alphabet d'Irlande, de même que ceux des plus petites lettres, bizarrement anguleuses ou arrondies, fréquemment terminées en têtes de flèches, mêlées même à l'occasion de caractères runiques, et se détachant volontiers sur des bandes faites d'une sorte de marqueterie de lignes rouges imbriquées, qui alternent si curieusement ici, comme ornement dans les suites de texte, avec la noble et pure capitale classique. On notera comme une autre attache irlandaise, par imitation visible des pages à motifs cruciformes, le désir nettement marqué d'insérer, partout où cela se peut, des croix dans les rosaces ou l'entrelacs, avec une incroyable fantaisie de renouvellement. Le motif intervient dans les canons, aussi bien que dans les lettres et surtout dans les cadres. L'architecture des canons, aussi irréelle et stylisée que possible, conforme d'ensemble à un décor de surface plate, ou tout au plus vaguement inspirée d'architecture en bois, affecte, d'ailleurs, aussi les formes les plus étrangement pittoresques. Tantôt, dans son type le plus simple (Bibl. nat., lat. 11 956, ou Bibl. de Tours), on y voit de grêles montants d'or ou d'argent, généralement coupés en leur centre par des rosaces étoilées, disques en forme de cibles et autres motifs géométriques, dont une tête humaine ou de longs becs d'oiseaux entrecroisés en guise d'arceaux forment terminaison, avec pieds ou pattes faisant base à l'autre bout. Ailleurs (Bible de Charles le Chauve, Évangiles de François II), tout en usant pour les colonnettes ou les arcatures secondaires des mêmes éléments essentiels, plus de complication et de richesse s'y mêla, aussi bien par le développement donné aux remplissures de nattage dans les principaux supports ou les grands arceaux, aux formes souvent invraisemblables ou dérivées de l'arc arabe, que par les bizarreries décoratives des chapiteaux ou des bases, et les stylisations animales de tout genre qui, en diverses places, trouvèrent ingénieusement moyen de s'intercaler. La gamme ordinaire des tons, également très réglée, combine l'éclat doux des ors et des argents ou la crudité vive des jaunes et des vert clair avec des mauves ou des pourpres, des gros bleu et des lie de vin tout à fait caractéristiques, et achève de donner son caractère à cette école extrêmement habile et soigneuse dans le détail, mais qui en toute chose sembla renier la vie, pour se vouer exclusivement aux virtuosités calligraphiques.

ÉCOLE DITE DE CORBIE. — C'est dans un esprit tout différent, non sans rapports de texte ou de facture à l'occasion, soit avec Reims, soit avec les francs-saxons, mais qui nous ramène avant tout d'ensemble aux beautés

et somptuosités classiques du groupe de Godesscalc ou de Tours, que s'épanouit, en revanche, la dernière et peut-être la plus magnifique école carolingienne, héritière intelligente et ingénieuse de données antérieures diversement reprises et transformées. On n'en connaît pas sûrement le lieu d'origine. Certains indices semblant de plus en plus témoigner en faveur de l'abbaye de Corbie (près d'Amiens), ou au moins de la région du nord, nous lui garderons provisoirement le nom, proposé par Janitschek, d'École dite de Corbie. Le *Sacramentaire à l'usage de Corbie* (Bibl. nat., lat. 2050), exécuté — ainsi qu'en témoignent les solennelles affirmations du début — par Rodrade en souvenir de son ordination (4 mars 853), et dont Janitschek faisait la base même de sa localisation d'école, ne suffirait pas, toutefois, en son style indécis mêlé d'influences tourangelles et franco-saxonnes, pour servir de tête de série vraiment sûre. Plus typique et probante semblerait l'invocation (en note tironienne) à saint Pierre, patron de Corbie, découverte depuis à la fin du *Codex aureus de Saint-Emmeran*, à Munich. L'imitation des Évangiles de Saint-Médard de Soissons, nettement marquée en ce beau manuscrit, mais qui plane un peu sur tout le groupe, serait une preuve de plus, inclinant vers une région voisine de Soissons même. Ce fut, en tout cas, après Tours, dans le second tiers du IXe siècle, un des centres les plus favorisés de commandes royales, trois manuscrits de ce groupe restant attachés au nom de Charles le Chauve, le prince bibliophile par excellence, pour lequel il y eut dans les monastères comme une émulation à créer des chefs-d'œuvre. Le premier en date paraît avoir été le magnifique *Psautier* destiné à ce souverain (Bibl. nat., lat. 1152) et exécuté par le scribe (et miniaturiste?) Liuthard, qui a glissé son nom en une courte mention finale (*Hic calamus facto Liuthardi fine quievit*), entre 846 et 862, vu les prières spécialement vouées dans les litanies à la reine Hirmentrude († 862) et à leurs enfants, dont le premier au moins, Louis le Bègue, naquit en 846. Peu de temps après sans doute, dans la même période et pour les mêmes raisons, est à placer le charmant petit *Livre d'heures* de Charles le Chauve, conservé au trésor ou Schatzkammer de Munich, tout à fait novateur en son genre, annonçant et préparant les mignons bréviaires de poche (cf. celui de Catherine de Médicis au musée du Louvre) tant aimés et prodigués à partir de l'âge gothique. Plus tard enfin, à une date nettement indiquée par les auteurs mêmes dans une pièce de vers terminale (en 870, 31e année du règne), prit fin l'exécution, évidemment commencée depuis des années sur la demande de Charles le Chauve, du manuscrit le plus somptueux peut-être de ce groupe, les *Évangiles de Saint-Emmeran* (Bibl. de Munich, Cimel. 55), dû à la collaboration du même Liuthard et de son frère Beringar — sans qu'on puisse soupçonner, d'ailleurs, la part qui leur revint à chacun — malheureuse-

ment très endommagé souvent en sa beauté originelle par le zèle pieux qu'on mit à le rafraîchir au x[e] siècle au couvent de Saint-Emmeran de Ratisbonne, sous l'abbé Ramvold (975-1001), qui, en mémoire de l'entreprise, fit même ajouter fièrement en tête son portrait. C'est beaucoup plutôt pour Charles le Gros, entre 880 et 888, que pour Charles le Chauve, auquel on l'a parfois rattachée, que fut exécutée en revanche, la *Bible de Saint-Paul-hors-les-murs*, dite aussi *de Saint-Calliste* : autre monument important du même groupe, mais avec des particularités spéciales et une nuance de décadence, malgré l'aplomb superbe avec lequel l'auteur, le scribe Ingobert, s'y vante d'y égaler et même d'y surpasser les Italiens.

Ingobertus eram referens et scriba fidelis,
Graphidas Ansonios aequans superansre tenore
Mentis...

On a tout lieu de voir également un manuscrit princier, mais pour un personnage indéterminé, dans l'admirable *fragment de Sacramentaire* conservé à la Bibliothèque nationale (lat. 1141), qui, par le luxe et l'importance des images, dépasse tous les autres Sacramentaires connus de l'époque carolingienne, celui de Drogon seul excepté peut-être en son genre. A un rang plus humble dans l'école prendraient place un certain nombre de manuscrits de la même Bibliothèque : tels que le *Sacramentaire de Rodrade* (lat. 2050) ou celui *de Nonantola* (lat. 2292), le premier un peu en dehors du courant de style nettement posé par Liuthard, le vrai fondateur de l'école, et sans doute antérieur à sa formation; et, parmi les manuscrits d'*Évangiles*, ceux faussement dénommés *de Charles le Chauve* (lat. 525), ainsi que ceux *de Claude Fauchet* (lat. 270) ou *de Colbert* (lat. 524), auxquels se rattachent également ceux dits *des Célestins* à la Bibliothèque de l'Arsenal (n° 1171) ou ceux *de la collection Hüpsch* à la Bibliothèque de Darmstadt (Cod. 746). On notera, pour les Évangiles Colbert, des dimensions minuscules qui les rapprochent jusqu'à un certain point du charmant Livre d'heures de Munich. Ce fut une des particularités du groupe, et probablement un de ses éléments de succès, que ce désir d'un format plus pratique et plus maniable, on pourrait presque dire déjà plus moderne.

L'originalité de cette école luxueuse entre toutes se manifesta, d'ailleurs, plutôt dans le décor ornemental, où elle eut ses principes propres et ses trouvailles heureuses, que dans les sujets et les figures, où elle n'innova que relativement peu et en s'appuyant le plus souvent sur des formules déjà fixées. La curieuse combinaison d'influences amalgamées, qui donna aux textes du groupe leur caractère, eut sa contre-partie artistique évidente. Ce fut tantôt dans le sens de l'art de Tours, tantôt vers celui du groupe de Godesscale, associés même souvent avec une industrie savante, que les miniaturistes évoluèrent, non sans y mêler, dans la

technique des figures notamment, de fréquents souvenirs de la manière rapide, sommaire et un peu négligée de Reims, par indications réalistement jetées, et çà et là, dans le détail de l'écriture ou du décor, comme un reste d'attache franco-saxonne. Le dosage de ces divers éléments varia infiniment suivant les cas. La Bible de Saint-Paul, sous certains dehors franco-saxons, n'est pour ainsi dire qu'une copie libre de celle du comte Vivien, enrichie et augmentée d'images nouvelles, déjà signalées plus haut. Il est à remarquer que les miniatures copiées ont même généralement gardé le système si net et si logique, habituel à Tours, de division du sujet par bandes successives, tandis que, livré à son propre goût, l'inventeur procède le plus souvent par entassement de faits emmêlés et juxtaposés sans ligne de séparation, à la façon confuse du Pentateuque Ashburnham ou du Psautier d'Utrecht. Les Évangiles de Saint-Emmeran, en revanche, si magnifiquement écrits d'un bout à l'autre en écriture d'or, à deux colonnes constamment encadrées de bandes ornementales, dans la manière typique du groupe de Godesscale, et ayant mérité par là de partager avec les manuscrits de ce groupe le nom de *Codex aureus*, suivent visiblement comme prototype les Évangiles de Saint-Médard de Soissons, dont ils ont textuellement copié plus d'une page des canons (fol. 8 v°, 10 v°, 11 r° et 12 v°, par exemple), soit pour les animaux placés à l'extérieur de l'arceau, soit pour l'arrangement ingénieux des symboles évangéliques en concordance animée dans le tympan, ou même repris en l'agrandissant et le transformant tel sujet rare comme l'Adoration de l'agneau par les vingt-quatre vieillards, mais sans cesser de rester fidèles sur d'autres points à l'esprit de Tours, qui fut un des principes directeurs essentiels de ce groupe. Dans le Psautier de Charles le Chauve, on retrouve, avec plus d'animation et de désir de vie les mêmes sujets que dans celui de Lothaire (de la collection Brooke) : l'image du souverain, celles de saint Jérôme et de David, accompagné ici de son cortège de musiciens et de danseurs en gesticulation vive. Ailleurs, en des manuscrits d'allure plus expéditive et lâchée qui, à bien des égards, se touchent de près (Évangiles dits de Charles le Chauve, de Colbert, des Célestins), ce sont les formules mêmes de Reims qui réapparaissent dans l'architecture des canons, à architrave et fronton aigu ou cintré, ainsi que dans le dessin rapide des arbustes, animaux, tireurs d'arc nus ou habillés placés comme ornement sur les côtés, ou dans tel détail typique de pose ou de costume des Évangélistes, mais fréquemment mêlées à l'emploi des camaïeux d'or de Tours, soit pour un Christ de majesté parmi les symboles évangéliques, soit au moins pour la minuscule image du symbole inspirateur au-dessus de l'Évangéliste, ou pour les vases, couronnes, cors suspendus dans les entrecolonnements des canons. Le type de Christ de majesté habituel à cette école, soit seul (fragment de Sacramentaire), soit surtout encadré des

Évangélistes avec leurs symboles et des quatres grands prophètes (Bible de Saint-Paul, Évangiles de Saint-Emmeran), ne saurait renier non plus comme provenance originelle la solennelle représentation analogue de la Bible Vivien, ne fût-ce que par le geste toujours conservé de la main tenant un disque en forme d'hostie. Les miniatures de présentation, qui retrouvent ici tant de faveur — cinq, au moins, de ces manuscrits en contiennent — dérivent aussi de Tours en leur source première, quelque richesse et agrément nouveau qu'on cherche à y mêler. Une des plus importantes, celle des Évangiles de Saint-Emmeran, dont la Bible de Saint-Paul s'inspirera plus tard, est très intéressante à étudier à ce point de vue. Mais, ce goût d'imitation un peu indécise, et qui s'adressa tour à tour aux divers modèles existants, sut le plus souvent les harmoniser et les fondre avec une adresse particulière, en sorte que les bigarrures de style disparaissent sous l'unité de manière. C'est même sur le mode propre, qu'indépendamment de certaines allégories païennes spécialement reprises et adoptées (Soleil et Lune, Terre et Océan surtout), semblent avoir été imaginés des sujets, tels que l'adoration de Dieu par les hiérarchies d'anges ou de saints, pour illustrer les paroles du Sanctus, en quatre pages superbes du fragment de Sacramentaire de la Bibliothèque nationale, et, dans le petit Livre d'heures de Munich, l'image de Charles le Chauve pour la première fois figuré dans l'humble posture des donateurs, à genoux devant la croix, qui, par le dispositif ou l'idée, posent en quelque sorte les germes avant-coureurs, autant qu'inattendus pour l'époque, de formules devenues traditionnelles et courantes au moyen âge.

Cette école, si foncièrement éclectique, eut ainsi pourtant comme des éclairs d'invention divinatrice. Mais elle eut surtout dans le décor une manière à elle, qui la rend particulièrement reconnaissable. Non pas que là aussi bien des éléments étrangers, ingénieusement combinés et plus ou moins transformés, ne soient venus se glisser dans la trame de l'art nouveau. Si les rapports avec Reims ou Metz, dans l'ornement au moins, sont relativement assez lâches; si les franco-saxons, d'influence pourtant très marquée dans l'écriture courante, n'ont guère donné lieu çà et là, qu'à la reprise, avec modifications de détail, de certains motifs ornementaux, comme les médaillons à rosaces ou à quatrefeuilles, pour couper les angles ou les centres des cadres (Sacramentaires de Rodrade et de Nonantola, fragment de Sacramentaire) : en revanche, les groupes de Godesscalc et de Tours — et le premier certainement encore plus que le second — semblent avoir essentiellement dirigé l'école dans quelques-uns des principes de son ornementation. Dans la forme et l'ossature des lettres, bien qu'elles oscillent aussi parfois vers les contours arrondis du premier groupe, ainsi que dans les bandes pourprées de titre et de début de texte, on retrouve souvent une sorte d'écho affaibli et

amaigri de l'art de Tours. Mais d'ensemble — en dehors même de tel trait de détail comme les bordures d'or enrichies de pierres précieuses et de perles, visiblement dérivées en leur source première des Évangiles de Saint-Médard de Soissons, et que la nouvelle école s'approprie de façon tout à fait caractéristique — c'est, avant tout, l'esprit même du somptueux groupe contemporain de Charlemagne qui revit ici chez ses descendants. Même amour du luxe jusqu'à la surcharge, même goût typique de couvrir et cacher totalement les pages sous la profusion souvent un peu confuse des ornements accumulés. Telles pages de titre ou de début de texte, dans certains manuscrits comme le fragment de Sacramentaire ou le *Codex aureus*, valent en ce genre, si elles ne le dépassent, qualités et défauts compris, tout ce que l'art précédent avait créé de plus splendide. Le mode d'expression seul diffère, grâce à un jeu d'éléments décoratifs presque entièrement renouvelé.

Si l'on examine, en effet, dans le détail de leur contexture, les lettres, les cadres et en général tout ce qui prête à l'épanouissement du décor, on est saisi, malgré les nuances d'influences diverses qui s'y croisent, par l'apparition d'une langue nouvelle, ayant ses lois, son rythme et son alphabet propre. Le corps des initiales, plus ou moins combinées peut-être de souvenirs tourangeaux et franco-saxons, y est généralement constitué par une série de bandes d'or portant de grêles nattages de couleur, blancs, bleus, jaunes, rouges ou verts, tandis que les entrelacs d'or terminaux, qui aboutissent parfois à tout un déroulement plantureux de feuillage, sont soulignés en leurs interstices par des taches rapides de jaune, bleu, vert ou mauve, uni ou ponctué de blanc, sommairement jetées, et très différentes en cela du goût méthodique et régulier qu'y avaient originairement apporté les franco-saxons. Comme formules spéciales à l'école et qui en soulignent bien le caractère luxueux, fût-ce aux dépens de la netteté calligraphique, il nous faut signaler, dans les débuts de texte, certaines bandes de capitales qu'unissent et traversent, en rinceau continu d'une extrême élégance, des tiges feuillagées d'or. De même aussi, les bandes pourprées, portant à la fois, non sans confusion pour l'œil, le titre et l'initiale ornementée du début de texte, généralement au moyen d'une sorte d'annexe carrée prolongeant le fond pourpre au-dessous et à gauche de la bande de titre.

Mais ce qui donna surtout à l'école un remarquable cachet de distinction et de goût raffiné dans la splendeur, c'est un certain nombre d'éléments, d'un très riche caractère décoratif encore accru par l'inépuisable variété des combinaisons, qui n'appartinrent qu'à elle et, tout au plus, aux manuscrits tardifs de Tours partiellement sortis de son influence. D'abord un motif de feuillage, plus ou moins dérivé de la feuille d'acanthe chère aux Carolingiens, et dont le groupe de Godesscalc ou celui de Tours

en sa deuxième période sembleraient contenir le germe, mais singulièrement développé ici, érigé en système, s'épanouissant avec un exclusivisme et une ampleur toute particulière. C'est une feuille à l'aspect gras et frisé dans le genre du chou, qui tantôt se froisse, se plisse et se resserre en ourlet mince oblique ou droit, tantôt s'ouvre et s'étale au contraire largement, en éventail ou en boule suivant les cas, se juxtaposant, s'imbriquant, s'entrecroisant dans les ordonnances les plus variées, et toujours dans une harmonie rare de teintes brillantes, rouge feu, vert émeraude, mauve ou or, avec nervures et bords d'autres tons, disposées le plus souvent en alternance, de façon à s'aviver les unes par les autres, comme une chatoyante joaillerie. Elle joue le principal rôle dans l'école, soit pour remplir les arceaux des canons, soit pour fournir un élément essentiel à l'ornementation des cadres. Deux autres motifs, peut-être encore plus splendides, ceux-ci inspirés de l'orfèvrerie véritable ou des marbres précieux, s'y intercalent généralement pour en compléter l'effet. Nous avons déjà signalé le goût, issu vraisemblablement des Évangiles de Saint-Médard de Soissons, pour les pierreries et les perles. Fréquemment, une ligne de grandes pierres, vertes ou bleues, quadrangulaires ou ovales, est appliquée, comme dans ce dernier manuscrit et à la façon même des reliures, sur les bandes d'or d'encadrement, entre un liseré délicat de perles aux dispositifs variés qui les séparent ou les bordent. Ailleurs, c'est un simple cordonnet de grosses perles qui ondule élégamment à travers les feuillages; et il est à peu près de règle d'employer également l'une ou l'autre matière précieuse en bordure des sièges, des couronnes, des nimbes, des vêtements. C'est la prodigalité d'un luxe sans fin. Le second motif, plus spécial au groupe, bien que pouvant avoir lui-même trouvé sa source dans certaines plaques de marbres tachetés du groupe de Godesscalc, est un marbré d'une richesse admirable, aussi merveilleusement nuancé qu'il est possible, où, sur fond pourpre, rouge feu ou vert émeraude, se détache un fin semis d'innombrables points blancs, rouges, verts ou mauves suivant les cas, appropriés à l'harmonie des fonds, et toujours rehaussés par un picotis plus espacé de brillantes vermiculations d'or. On voit ce motif luxueux intervenir, aussi bien comme fond des lignes de caractères ou des bandes ornementales qui les séparent, dans certains titres ou débuts de texte particulièrement solennels, que comme remplissure de tel détail architectural des canons, colonnettes et architraves généralement, ou de toute autre partie de la décoration du livre pouvant s'y prêter. Mais il est surtout d'une incalculable ressource dans l'ornementation des cadres, où il est employé, avec une préférence marquée même sur les bandes d'or enrichies de pierreries et de perles, et prodigué sans relâche pour varier l'effet des feuillages, qu'il vient couper en alternance toujours très savamment rythmée.

C'est de l'unique emploi de ces trois motifs, plus ou moins étroitement associés, qu'est, à proprement parler, sortie toute la somptuosité décorative de l'école, si constamment diversifiée qu'elle soit d'apparence. Mais aussi quel art exquis pour ôter toute monotonie à la répétition des mêmes formules! L'agencement des cadres fut à lui seul une trouvaille, qui achève de spécialiser l'école et de la mettre tout à fait à part des autres groupes carolingiens, même les plus brillants, tels que ceux de Godesscalc ou de Tours. Les divers motifs ici, au lieu de se placer bout à bout en succession régulière et méthodique, sans jamais empiéter les uns sur les autres ni dépasser les lignes de bordures, se juxtaposent, s'intercalent ou se pénètrent, par séries multipliées de bandes, étroites ou larges, courtes ou longues, prenant tour à tour les formes et les dimensions les plus variées, pour s'enchâsser et s'emboîter, le plus souvent conformément à la logique même des matières imitées, mais avec un désir essentiellement prédominant de complication, d'irrégularité et d'imprévu pittoresque. L'art de composition des cadres, qui, dans la plupart des écoles carolingiennes, semble avoir marché de pair avec l'art même des reliures et s'en être plus ou moins inspiré, arrive ainsi à son maximum de puissance et d'effet, dans des données absolument analogues à certaines de ces orfèvreries de plus en plus compliquées et splendides, où des émaux, des plaques d'ivoire, des pierreries et matières précieuses de tout genre, diversement serties, par champs variés, se détachent parmi les filigranes ou les lamelles d'or en forme de feuillage, de façon à encadrer dignement, par un pullulement de richesses, tel pieux sujet central sculpté en ronde-bosse dans l'or ou dans l'ivoire. C'est sur ces magnificences suprêmes que devait se clore le mouvement carolingien.

Conséquences du mouvement carolingien. — La série des grandes écoles, dont nous venons de parcourir le cycle, n'épuise pas à elle seule toute l'évolution de la miniature carolingienne. Il y aurait à tenir compte, notamment, de certains centres isolés, de certains groupes plus rudes (celui de Fulda par exemple), placés en dehors de l'influence des cours, et où survit obscurément dans la technique l'humble souvenir des formules antérieures. Les pures transcriptions de manuscrits antiques (*Comédies de Térence*, *Phénomènes d'Aratus*, *Psychomachie de Prudence*), bien que ne nous étant connues le plus souvent que par des répliques ou imitations postérieures, paraissent avoir trouvé aussi dès cette époque lointaine leur source originelle. Mais ce qui, en dehors de leurs mérites propres, donne une inappréciable valeur aux divers groupes étudiés, qui mirent en si éclatante lumière les plus nobles tendances de l'époque carolingienne, c'est qu'ils ont en quelque sorte posé les bases sur lesquelles s'appuiera l'avenir. Le développement de la miniature, durant les siècles

qui vont suivre, serait à peu près inexplicable sans ce point de départ essentiel. Car c'est en grande partie des chefs-d'œuvre carolingiens, pris désormais pour modèles, que sortiront avec des enrichissements nouveaux la plupart des grandes écoles, qui du xe au xie siècle préparent l'avènement des temps romans. On verra l'influence de tel ou tel groupe plus ou moins prédominer suivant les cas, suivant le hasard des circonstances et suivant les pays. Dès la fin du siècle, la petite école qui commence à se former à Saint-Gall sous l'abbé Grimald (841-872) et sous son successeur Hartmut (*Psautier de Folchard, Psalterium aureum*), mêle à certaines harmonies de tons (violet et vert notamment) ou à certains rythmes d'ordonnance empruntés à Tours des apports d'éléments venus de Metz, de Reims ou de Corbie. Pour la série si importante et si originalement productrice des écoles rhénanes, qui sont une des gloires de l'Allemagne, le groupe de Godesscalc, combiné çà et là avec des infiltrations de Reims, peut être regardé à bien des égards comme une source initiatrice ; et, quant à celle de Ratisbonne, avec son cachet spécial de splendeur décorative, c'est sur un des plus merveilleux types de l'école dite de Corbie, le *Codex aureus* de Saint-Emmeran, qu'elle s'est modelée point par point. Il est peu de pays, qui échappent alors à la contagion de l'exemple ; et on pourrait presque dire sans exagération que, jusqu'aux premières manifestations d'art roman proprement dit, où commence à percer l'humble germe de ce qu'on appellera plus tard le style gothique, durant deux siècles et plus s'est prolongée la sphère d'action et d'influence du rayonnement carolingien.

II

LA PEINTURE DANS L'ITALIE MÉRIDIONALE DU V[e] AU XI[e] SIÈCLE[1]

Dans l'Italie Méridionale l'art des peintres et des mosaïstes s'exerce presque uniquement, entre le IV[e] et le IX[e] siècle, dans les villes voisines du golfe de Naples. On connaît par des descriptions anciennes un certain nombre de mosaïques qui furent exécutées, avant Justinien, dans les cathédrales de Naples et de Capoue, et dans les basiliques élevées près de Nola par la munificence de saint Paulin. Aujourd'hui encore un baptistère attenant à la plus ancienne cathédrale de Naples a conservé sur sa coupole et dans les niches de ses trompes d'angle des mosaïques qui remontent au temps de l'évêque Soter (milieu du V[e] siècle). Dans les motifs, étrangement complexes, se mêlent le décor animal et végétal des villas antiques, le décor pastoral des Catacombes, le décor symbolique, avec la croix monogrammatique et les animaux ailés des évangélistes; enfin le décor historique, composé de scènes de la Vie du Christ (*la Samaritaine au puits*, *les Noces de Cana*, *la Pêche miraculeuse*, *l'Ange et les saintes femmes au sépulcre*). L'ensemble formé par ces éléments divers est unique; mais certains détails doivent être rapprochés d'autres mosaïques d'Italie. Les mosaïques du baptistère de Naples ne rappellent les premières mosaïques chrétiennes de Rome, comme celles de Sainte-Constance, que par les éléments profanes de leur décor. L'iconographie chrétienne de ces mosaïques n'est pas romaine : par plus d'un trait, elle rappelle le système de symboles et de scènes animées dont fut composée la décoration des premiers édifices chrétiens de Ravenne : le *labarum* qui apparaît au sommet de la coupole de Naples sur un ciel bleu sombre semé d'étoiles d'or, les animaux évangéliques qui occupent les niches des trompes se retrouvent sous la coupole de la chapelle que Galla Placidia bâtit pour recevoir son sarcophage et ceux de ses enfants. D'autres détails, qu'on ne rencontre pas dans les églises de Ravenne, semblent être d'origine orientale : l'homme et le lion, les seuls des quatre symboles évangéliques dont la silhouette soit encore distincte, ont six ailes, comme les animaux symboliques sculptés sur la chaire apportée, dit-on, d'Alexandrie à Grado (trésor de Saint-Marc de Venise).

1. Par M. Émile Bertaux.

On sait d'autre part que la mosaïque dédiée au ve siècle dans l'abside de l'ancienne cathédrale de Capoue par l'évêque Symmaque représentait une Vierge, au lieu du Christ triomphant qui occupe les absides des basiliques romaines. La Vierge en gloire n'apparaît au fond des absides que dans des églises du vi^e siècle décorées dans le style oriental (cathédrale de Parenzo et deux églises chypriotes). On a donc plus d'une raison de penser que l'école de mosaïstes, apparentée à l'école ravennate, qui s'est développée en Campanie au ve et au vi^e siècle, a reçu par le port de Naples l'influence directe de l'art chrétien d'Orient.

Cette école campanienne travaillait encore au temps de Justinien. Puis l'art de la mosaïque fut perdu à Naples pour plusieurs siècles. La peinture n'est plus représentée en Campanie, entre le viie et le ixe siècle, que par de pauvres fresques éparses sur les parois de la catacombe de Saint-Janvier : ces figures, d'exécution fort inégale, n'ont rien, dans le type des visages ou dans la technique du pinceau, qui rappelle les premières peintures chrétiennes de la même catacombe; elles semblent être des traductions médiocres de modèles orientaux.

Les peintures bénédictines du ixe siècle au monastère de Saint-Vincent du Volturne. — Un cycle de peintures beaucoup plus important que ces misérables restes a été retrouvé depuis peu au cœur des montagnes du Samnium, sur le plateau où la source du Volturne jaillit en un large courant d'eau glacée. Dans ce lieu d'une beauté austère et solennelle avait été établie dans les premières années du viiie siècle une communauté bénédictine qui bientôt égala en puissance te en richesse l'abbaye voisine du Mont-Cassin. Au commmencement du ixe siècle, huit églises étaient groupées au bord du fleuve naissant, et l'abbé Josué, parent de l'empereur Louis, élevait au milieu des oratoires monastiques la majestueuse basilique dédiée à saint Vincent. Les trésors et les œuvres d'art que les abbés avaient rassemblés dans cette solitude périrent en un jour, l'an 882. Les Sarrazins, alors maîtres de l'Apulie, envahirent la Campanie, et, remontant la vallée du Volturne, ils arrivèrent au pied de l'abbaye, massacrèrent les moines et brûlèrent la plupart des édifices. Pendant plus de trente ans le lieu de la catastrophe resta désert; puis un nouveau monastère se reforma sur les ruines de l'ancien. Aujourd'hui on ne trouve aux sources du Volturne qu'une église informe faite de débris, et, sur l'autre rive du fleuve, deux monticules tout couverts d'arbustes sauvages, dont l'un renferme encore une crypte entièrement ornée de peintures, unique et précieux reste du premier monastère.

La crypte, voûtée en berceau, a la forme d'une croix grecque; les deux travées qui se coupent sont fort étroites et n'ont, l'une que 5 mètres, l'autre que 7 mètres de longueur. On pénètre dans la chapelle par une

porte informe qui correspond à l'ancienne entrée, et aussitôt on se trouve en face de six figures de saintes, vêtues en princesses byzantines, qui s'avancent à la file vers le centre de la crypte, portant des couronnes gemmées qui reposent sur un pan de leur stola. Les peintures se suivent sans interruption sur les parois. Dans l'abside, terminée en demi-cercle, cinq anges et archanges, vêtus en patriciens, avec des tuniques tombant à mi-jambes, sont debout, encadrés dans leurs ailes multicolores ; puis viennent les scènes des martyres de saint Laurent et de saint Étienne; dans une niche, les deux saints diacres sont représentés aux côtés du Christ. A la suite de ce groupe sont disposées plusieurs scènes évangéliques: la Crucifixion, auprès de laquelle est figurée la ville de Jérusalem, une femme éplorée assise devant une porte; l'Annonciation, en deux figures séparées par une fenêtre; la Nativité, divisée elle-même en deux groupes, qui se font face sur deux parois opposées : d'un côté la Vierge couchée sur une sorte de matelas, avec saint Joseph assis auprès d'elle; de l'autre l'Enfant, lavé dans un grand bassin en forme de calice par les deux sages-femmes de l'Évangile apocryphe. Enfin, près de l'entrée, en face



Phot. Bertaux.

FIG. 180. — Épiphane, abbé de Saint-Vincent du Volturne, au pied du crucifix.

Fresque du IXe siècle dans la chapelle de Saint-Laurent-aux-sources-du-Volturne.

de la procession des saintes, on distingue une grande Vierge trônant dans une auréole elliptique et tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus, entouré d'une auréole semblable. Sur l'une des voûtes en berceau sont peintes deux grandes figures : le Christ et la Vierge en gloire.

Toutes ces peintures, d'une même couleur fraîche et blonde, d'un même modelé doux et transparent, ont été exécutées par un même artiste. Deux d'entre elles portent des figures de donateurs agenouillés. Un moine prosterné baise avec respect le pied de la grande Vierge peinte sur la paroi. Devant le Crucifix, un abbé est à genoux; derrière sa tête on distingue le nimbe rectangulaire qui désignait les vivants; et au-dessous de ce personnage on lit en grandes capitales blanches : DOM EPYPHANIVS ABB....

Ce nom, par une rare fortune, suffit à dater les peintures : le seul abbé de San Vincenzo qui l'ait porté fut en charge de 826 à 843. De plus le *Chronicon Vulturnense* atteste qu'Epiphanius fit élever dans deux îles deux églises dédiées, l'une à la Vierge, l'autre à saint Laurent. Or, une peinture de la crypte représente le martyre de saint Laurent, à côté de celui de saint Étienne. Quant aux îles, elles ne sont pas autre chose que les deux monticules, autour desquels le fleuve, dont le régime est très capricieux, formait autrefois un petit lac. On connaît donc, à vingt ans près, l'époque où a été décorée la crypte perdue aux sources du Volturne : l'abbaye qui avait dû sa splendeur à la protection du fils de Charlemagne, garde encore de son passé un monument d'art unique en Europe; une série presque intacte de fresques « carolingiennes ».

A quelle école s'est formée l'école bénédictine dont on vient de retrouver l'œuvre vénérable? La hardiesse du dessin, qui lance les gestes et les draperies en mouvements impétueux et en plis agités par un vent de tempête, la finesse du modelé blond laissent bien loin les dernières fresques des catacombes romaines, avec leurs fantoches cernés de noir et comme barbouillés de lie. Dans ces peintures d'une chapelle latine, exécutées vers la fin du siècle des Iconoclastes, on trouve nombre de détails qui annoncent les miniatures et les mosaïques exécutées en Orient après le triomphe des Images. Les costumes de patriciens des anges, les costumes de princesses des saintes sont les vêtements d'apparat de la cour de Byzance. Parmi les motifs, l'un, la procession des saintes, évoque le magnifique décor de Sant'Apollinare Nuovo, contemporain de Justinien; un autre, la figure allégorique de Jérusalem assise auprès du crucifix, fait partie de ce cycle d'images antiques, personnifications des villes ou des fleuves, que les miniaturistes byzantins introduisent dans les scènes sacrées, du VIe au Xe siècle; enfin le Bain de l'Enfant, dans la scène de la Nativité, est un détail caractéristique de l'iconographie orientale. Le peintre bénédictin a eu certainement connaissance de l'art chrétien

d'Orient, que les peintres de Grèce et d'Asie, chassés par la persécution, avaient répandu à travers l'Occident. Mais si l'on compare ces fresques des premières années du IXe siècle à des manuscrits de la fin du même siècle, tels que le Grégoire de Nazianze de Paris, on notera des différences profondes, non seulement pour le style, mais pour l'iconographie, entre l'œuvre latine et les œuvres byzantines. Ainsi, dans le Bain de l'Enfant, Jésus est représenté debout et bénissant, et non plus, comme sur les miniatures ou les ivoires orientaux, abandonné aux bras des sages-femmes; dans l'Annonciation, l'ange n'est plus debout et arrêté, comme les peintres byzantins le représentent, depuis le VIe jusqu'au XIIIe siècle; il vole, ses grandes ailes étendues, et c'est à peine si l'un de ses pieds effleure la terre. De même jamais, dans l'art chrétien d'Orient, la Mère de Dieu n'a été représentée, comme elle l'est par deux fois dans la chapelle du Volturne, sous les traits d'une reine couronnée.

Les détails les plus notables par lesquelles les peintures bénédictines contemporaines de l'abbé Épiphane se distinguent des œuvres byzantines se retrouvent à Rome, dans les mosaïques dont le pape Jean VII, en 705, fit décorer un oratoire de la basilique de Saint-Pierre [1]. D'autre part, les fresques de l'abbaye du Volturne ont, pour la couleur et le dessin, une étroite ressemblance avec les fresques peintes dans l'église souterraine de Saint-Clément, à Rome, sous le pontificat de Léon IV (847-855), et dont la plus importante représente l'*Ascension*, conformément à l'iconographie byzantine. Ces peintures romaines du VIIIe et du IXe siècle ne forment pas une suite naturelle de l'art des catacombes; comme les mosaïques romaines du même temps, elles combinent des motifs archaïques, dont les modèles ont été pris sur place, avec des motifs purement byzantins. L'œuvre la plus curieuse de cette école artistique, qui pendant la querelle des Iconoclastes imitait à Rome l'art oriental, est la série des fresques qui viennent d'être retrouvées dans l'église enterrée de Santa Maria Antiqua, au Forum, et où le mélange des styles est comme souligné par la juxtaposition d'inscriptions latines et grecques. C'est à Rome, pendant le séjour qu'ils y ont fait avant la fondation du monastère du Volturne et le retour au Mont-Cassin dévasté par les Lombards, que les bénédictins de la Terre de Labur ont appris ce qu'ils ont su de l'art byzantin. La première école bénédictine, qui était florissante au temps de Charlemagne, fait partie intégrante de l'école romaine, dont l'apogée est marquée par les pontificats de Léon III et de Pascal Ier.

1. Ces mosaïques, dont il ne subsiste que des fragments (le Bain de l'enfant Jésus, au musée de Latran), sont connues par un dessin de Grimaldi (Müntz, *Rev. Arch.*, 1877, 1er sem., pl. XVII).

III

LA SCULPTURE EN ITALIE DU VIe AU Xe SIÈCLE[1]

Après une floraison touffue, la sculpture de marbre subit, dans la Rome chrétienne, une décadence précipitée. Les marbriers, dès la fin du



Fig. 181. — Sarcophage de Ravenne (le *Don de Dieu*).

ve siècle, semblent incapables de camper une figure ou même de l'asseoir : la sculpture en ronde bosse a vécu. Les bas-reliefs continuent de se multiplier sur les sarcophages : le ciseau trop lent laisse la moitié de l'ouvrage au trépan; les personnages pesants et bouffis ne sont plus que la caricature des nobles figures sculptées au ive siècle sur le sarcophage de Junius Bassus. Enfin le froid de la mort achève d'envahir cet art décrépit. Après la statuaire, la sculpture de bas-reliefs à figures humaines tombe dans l'oubli.

Tandis que Rome perdait son rang de métropole artistique, Ravenne était devenue une capitale et un foyer pour tous les arts. Cassiodore

1. Par M. Émile Bertaux

mentionne, au temps de Théodoric, l'école de marbriers qui travaillait, à Ravenne, pour la ville et même pour l'exportation. Cette école, déjà formée au temps d'Honorius, devait conserver quelque activité jusqu'à la fin de l'Exarchat. Les sarcophages alignés dans la grande basilique de Saint-Apollinaire-in-Classe, cimetière monumental de la vieille Ravenne, ne ressemblent que de très loin aux sarcophages romains. Les sujets évangéliques ne sont représentés que par des groupes rares et clairsemés sur de larges surfaces de marbre nu. Dès le ve siècle les sculpteurs de Ravenne laissaient de côté les histoires sacrées pour revenir aux plus vieux symboles. Sur les sarcophages impériaux réunis dans le mausolée de Galla Placidia, les figures humaines sont remplacées par des agneaux



Phot. Alinari.

Fig. 182. — Sarcophage de l'archevêque saint Théodore.
(Saint-Apollinaire-in-Classe, Ravenne.)

et par des paons. A côté des animaux symboliques, les symboles sans vie, le monogramme, la croix gemmée, les luminaires, sont répétés à profusion sur les sarcophages de Ravenne.

Ce décor sommaire est exécuté avec un relief mince et sans accent. La sécheresse du travail, comme la simplicité archaïque des motifs, contraste avec la surcharge et la boursouflure des derniers sarcophages romains. L'école de sculpture qui s'est formée à Ravenne ne doit rien à l'art chrétien de Rome. Les thèmes symboliques dont se contentèrent les marbriers ravennates étaient probablement d'origine orientale et avaient pu se conserver en Orient; le style de cette sculpture de silhouettes a une étroite ressemblance avec le décor plat de quelques édifices de la Syrie centrale.

La sculpture orientale de faible relief, à motifs symboliques, acheva de disparaître en Italie, un siècle environ après la sculpture romaine de

relief épais, à motifs historiques. A la fin du VIIe siècle, il n'existe plus, en vérité, de sculpture funéraire. Les marbriers ont abandonné la décoration des sarcophages pour la décoration du mobilier des sanctuaires; ils exercent leur habileté sur des plaques destinées à former une clôture autour du chœur (*transennæ*), sur les ambons élevés pour la lecture de l'Évangile et de l'Épître, sur les tabernacles (*ciboria*) dont le toit de marbre, porté par quatre colonnes, abrite l'autel. Les motifs représentés sur ces plaques et ces édicules ne rappellent ni le décor des sarcophages de Rome ou de Ravenne, ni les peintures des catacombes ou les mosaïques des églises. Cette sculpture décorative n'est plus rattachée par aucun lien traditionnel à la sculpture antique et à l'iconographie chrétienne des premiers siècles.

La disparition de la sculpture funéraire coïncide chronologiquement avec l'invasion lombarde. C'est dans la capitale d'un duché lombard, à Cividale, en Frioul, que se sont conservés les monuments les plus complets et les plus riches de la sculpture qui remplace, à partir du VIIe siècle, l'art des sarcophages chrétiens. La cathédrale de Cividale possède le ciborium octogonal élevé au-dessus de la cuve du baptistère voisin par Calixte, patriarche d'Aquilée, vers 737, et restauré par l'un de ses successeurs, Siguald, entre 762 et 776. Dans l'église de San Martino se trouve un autel de marbre sculpté, dont le donateur est le roi lombard Ratchis (744-749), fils du duc de Frioul Pemmon. Sur l'une des plaques qui portent le nom de Siguald, les quatre symboles des Évangélistes sont représentés par des figurines plates et informes; la tête de l'ange, avec ses yeux marqués d'un simple trait et son long menton anguleux, semble charbonnée par un enfant. D'autres images sacrées couvrent trois faces de l'autel donné par le roi Ratchis : le Christ assis dans une auréole et les anges volants qui l'entourent sont inconsistants et flottants comme des baudruches dégonflées. Ces silhouettes puériles, découpées plutôt que sculptées sur les monuments qui portent le nom d'un patriarche lombard et d'un roi lombard, sont probablement l'œuvre d'un marbrier lombard. Faut-il croire que l'invasion barbare avait balayé les derniers restes des traditions conservées par les sculpteurs de Rome et de Ravenne, et qu'un peuple de sauvages s'essayait à créer, pour la religion à laquelle il s'était converti, des idoles primitives? L'ignorance des hommes du Nord qui avaient colonisé l'Italie n'est pas la cause unique de la maladresse avec laquelle un sculpteur de Cividale dessinait au VIIIe siècle un ange ou un Christ. Déjà, vers la fin du VIe siècle, les deux figurines de saint Paul et de saint Jean, représentés dans l'attitude des orants, sur un ambon de Ravenne, étaient simplifiées et déformées, comme les images saintes tissées, à la même époque, sur les étoffes coptes. Les artistes lombards, auxquels on peut attribuer les sculptures

de Cividale, n'ont sans doute fait que reproduire maladroitement des figures humaines déjà réduites en schémas par l'art décoratif de l'Orient.

D'autres éléments, dans le décor sculpté des monuments lombards de Cividale, sont incontestablement ravennates ou orientaux : croix gemmées, palmiers stylisés, luminaires figurent sur les *transennæ* de Siguald et l'autel de Ratchis comme sur les sarcophages de Saint-Apollinaire-in-Classe. Sur les archivoltes du ciborium, des paons, des cerfs et des poissons se regardent par couples affrontés : les animaux symboliques des premiers siècles chrétiens ont pris les attitudes des monstres orientaux. Un groupe singulier est formé par des griffons affron-



Fig. 183. — Face antérieure d'un autel du commencement du VIIIe siècle, à l'église de Cividale-en-Frioul.

tés et des oiseaux adossés des deux côtés d'un arbuste, dont les branches ont pour fleurs deux têtes de lions. Cette figure compliquée, où se mêlent le végétal et l'animal, est un dessin d'étoffe persane. Le motif oriental qui a été copié à Cividale se trouve reproduit avec des variantes sur l'un des marbres sculptés au VIIIe ou au IXe siècle qui se trouvent encastrés dans la façade de la petite métropole d'Athènes. L'ornementation des plaques de Cividale est complétée par des volutes dont les feuillages ont la sécheresse des palmettes, et par des rosaces en forme d'étoiles aux raies multiples ou des « soleils » tournants : ces motifs végétaux ou géométriques se retrouvent exactement dans les rares sculptures qui décorent les vieux édifices chrétiens de Syrie.

Les monuments de Cividale sont peut-être, en Italie, les seuls qui, au VIIe et au VIIIe siècle, présentent des essais de figure humaine. Mais d'un bout à l'autre de la péninsule, à Rome et à Ravenne, en Ombrie et dans les Abruzzes, à Naples et à Milan, on peut retrouver des fragments

de marbre décorés d'après les mêmes principes que le *ciborium* de Calixte ou l'autel de Ratchis. Les motifs sont partout les mêmes : croix, palmettes, entrelacs, méandres, rosettes, crossettes, tout un jeu de figures géométriques et de dessins abécédaires, auxquelles se mêlent des silhouettes d'oiseaux et d'animaux. Les éléments de ce décor sont, pour la plupart, aussi vieux que l'industrie humaine : aussi a-t-on pu, avec une apparence de raison, chercher dans le décor sculpté du mobilier des églises d'Italie une suite de l'art industriel apporté du Nord par les Barbares qui avaient colonisé l'Italie presque entière. Mais la sculpture sans relief, à motifs géométriques, se trouve en dehors de l'Italie et dans des pays où les Lombards n'ont pas dominé. Les palmettes et les méandres gravés sur une *transenna*, dans la ville grecque d'Otrante, sont exactement reproduits sur des marbres retrouvés à Lyon et à Bordeaux. Les sculptures du VIIIe siècle dont les fragments sont conservés çà et là dans les villes de la côte italienne de l'Adriatique, reparaissent au delà de la mer, à Zara, à Spalato, sur toute la côte illyrienne, qui, avant le XIe siècle, n'a guère cessé d'appartenir à l'empire byzantin. De tous les motifs groupés sur ces morceaux de marbre, il n'en est qu'un, l'entrelacs, que des sculpteurs barbares auraient pu imiter d'après les bijoux cloisonnés et gravés par les orfèvres de leurs races. Mais les entrelacs irréguliers des bijoux barbares diffèrent essentiellement des entrelacs ordonnés par rapport à un centre, qui sont tracés sur la plupart des sculptures italiennes du VIIe et du VIIIe siècle. Ces entrelacs sont des figures tout orientales, dont les Musulmans emprunteront la tradition aux Grecs, pour composer leurs rosaces étoilées. Il n'est pas, dans toute la décoration « barbare » des marbres italiens contemporains de la domination lombarde, un seul motif qui ne soit usité en Orient, entre le Ve et le Xe siècle. Les arabesques découpées sur les plaques de *transenna* dont certaines églises de Rome sont encore pavées, étaient, non seulement des adaptations de motifs orientaux à la sculpture, mais des imitations directes de marbres travaillés en Grèce. Des marbres de ce genre ont été transportés d'Orient à Venise où ils forment quelques parapets des tribunes de Saint-Marc ; d'autres se trouvent encore encastrés dans la façade de la petite cathédrale d'Athènes et rangés autour d'une fontaine monumentale, dans la cour du monastère de Lawra, au Mont-Athos.

Le décor géométrique sans relief fut usité concurremment en Grèce et en Italie pendant le VIIe et le VIIIe siècle ; il persista longtemps encore dans quelques provinces et même à Rome. Vers le milieu du IXe siècle, un monument de sculpture, d'un style beaucoup plus ample et plus vivant, apparaît à Naples. C'est un iconostase de marbre, qui s'élevait dans l'église San Giovanni Maggiore, et dont il reste d'importants morceaux. Deux architraves, longues chacune de près de 5 mètres, ont

été transportées dans la chapelle du palais archiépiscopal : ces grandes poutres de marbre portent, sur une face, un calendrier gravé, dont les indications permettent de reporter le monument aux environs de l'an 850; sur l'autre face, des volutes composées de rameaux noueux et de feuillages épineux, au milieu desquelles marchent ou galopent des monstres ailés, chevaux, griffons et lions, dont les corps musculeux sont sculptés avec un relief robuste. Deux animaux semblables, de taille plus grande, un cerf et un cheval ailé, sont représentés affrontés, sur une *transenna* qui a fait partie du même ensemble et qui est restée dans l'église San Giovanni. Ce monument extraordinaire n'est pas isolé dans la région napolitaine. Le musée de Sorrente possède toute une série de *transennæ* aussi énergiquement sculptées que l'iconostase de San Giovanni Maggiore : les sculpteurs ont représenté sur ces marbres des animaux fantastiques affrontés des deux côtés d'un arbre ou d'une fontaine : ce sont des hippogriffes, des basilics, des griffons d'une superbe allure.

Ni Rome, ni Ravenne n'ont conservé aucun fragment dont le relief ait cette vigueur et le dessin cette fermeté. Mais une série de sculptures dignes d'être rapprochées des marbres napolitains du IXe siècle, existent encore dans les îles de la lagune vénitienne. Les plus remarquables sont les *transennæ* sculptées, dans les premières années du XIe siècle, pour le chœur de la cathédrale de Torcello : sur ces plaques magnifiques sont affrontés des paons et des lions d'assez grande taille; le champ est couvert de volutes, dans lesquels des oiseaux et de petits animaux se jouent, comme sur la *transenna* de San Giovanni Maggiore, à Naples, ou sur les fragments conservés au musée chrétien de Brescia; les fleurons des rinceaux sont des iris pareils à ceux qui s'épanouissent dans la décoration des manuscrits byzantins.

Cette renaissance du relief et de la vie dans une sculpture à décor végétal et animal n'a pu s'opérer spontanément dans deux provinces italiennes aussi éloignées l'une de l'autre que la Campanie et la Vénétie. Ce n'est pas par l'effet d'un hasard que, non seulement des compositions décoratives, mais encore les artifices de technique employés pour détailler le plumage d'un paon, se retrouvent identiques, à un siècle et demi de distance, dans un port de la mer Tyrrhénienne et dans une île de l'Adriatique. Des marbres comme ceux de Naples, de Sorrente et de Torcello ne se montrent au XIe siècle, comme au IXe, que dans des villes unies à l'empire byzantin par le commerce et la politique; des motifs, tels que le fleuron d'iris, des bêtes fantastiques telles que le lion et le cheval ailés sont des créations tout orientales. Les mêmes animaux monstrueux figurent sur les marbres d'Athènes et de Lawra : mais l'exécution du relief est bien moins ferme que dans les sculptures de Naples

et de Torcello. C'est au bord du golfe de Naples et dans les îles de la lagune vénitienne que se trouvent aujourd'hui les chefs-d'œuvre d'une sculpture à décor végétal et animal qui a fleuri en Orient, sous la dynastie macédonienne.

Sur toutes ces sculptures de style oriental, — que l'exécution en fût barbare ou le relief digne de l'art antique, — la figure humaine ne se montre, entre le VI[e] et le X[e] siècle, que par exception, et toujours réduite à une silhouette presque méconnaissable. Est-ce ignorance des proportions ou incapacité manuelle? A coup sûr les marbriers italiens de ce temps, si l'on fait exception pour les ateliers napolitains et vénitiens, étaient mieux faits pour manier le compas et tracer des figures inanimées ou stylisées que pour essayer d'imiter un visage et un geste. Est-ce aussi scrupule de conscience et restriction imposée par l'Église? On admet souvent que, pendant plusieurs siècles, la religion chrétienne, héritière de la religion judaïque, a eu peur des idoles, toujours prêtes à renaître, sous de nouveaux noms, dans la superstition populaire. La sculpture aurait, dit-on, paru trop matérielle et trop réelle aux docteurs, entêtés de symboles, dès le siècle où écrivait Prudence. Mais, dans la querelle qui s'engagea en Orient autour des images et qui se poursuivit en Italie et au delà des Alpes, aucune distinction théologique ne fut faite entre la sculpture et la peinture. Les iconomaques enveloppèrent les deux arts dans la même proscription; les iconophiles les défendirent avec le même respect.



FIG. 184. — Fragment de chancel. (Musée de Brescia.

Le souvenir d'œuvres depuis longtemps perdues, et que l'histoire semble avoir oubliées, suffit à témoigner de l'honneur qui, après le V[e] siècle, fut conservé à des sculptures de grandeur naturelle, qui représentaient des saints et le Christ en personne. La sculpture iconique de marbre, à sujets sacrés, avait été abandonnée avant la sculpture funéraire; mais, tandis que les marbriers renonçaient à tailler des images saintes, les orfèvres continuèrent à en fondre. Constantin avait donné l'exemple en installant sur le *ciborium* de la basilique de Saint-Pierre un bas-relief d'or représentant le Christ et les douze Apôtres et devant la cuve du baptistère du Latran une statue du Christ, en or, à côté d'une image en or de l'agneau. Dans les premières années du VI[e] siècle le pape Symmaque fit établir de même, au-dessus de la confession de Saint-Paul-hors-les-

Murs un bas-relief d'argent pareil à celui de Saint-Pierre. Les descriptions d'Eusèbe et des historiographes de Justinien citent nombre de statues du Christ et de la Vierge, en argent et en or, qui figuraient à Byzance, près des statues impériales, sur les places publiques et jusque sous la coupole de Sainte-Sophie. Si, dans le nombre de ces statues, les œuvres de marbre étaient rares, c'est peut-être que les métaux précieux paraissaient plus dignes de revêtir les formes sanctifiées par l'Incarnation du Verbe et l'habitation des âmes prédestinées.

La querelle des iconoclastes arrêta en Orient la fabrication des statues d'argent et d'or, comme l'exécution des fresques et des mosaïques. Mais alors l'Église de Rome répondit aux proscriptions impériales en installant sur les autels de nouvelles statues de matières précieuses. Précisément à la date où le patriarche Calixte faisait décorer de reliefs barbares les *transennæ* et les *ciborium* du baptistère de Cividale, le pape Grégoire III consacrait à Saint-Pierre, dans la chapelle de la Crèche, une statue de la Vierge tout incrustée de pierres dures (*in gemis diversis*); après lui Paul Ier (757-767) donnait à une autre chapelle de la même basilique une Vierge d'argent doré. Ces images se multiplièrent sous le pontificat de Léon III (vers 800), qui combla de richesses les églises de Rome. Au milieu du xe siècle, Benoît III consacra encore dans la basilique de Saint-Pierre une grande statue du Rédempteur, en argent doré: la statue foulait aux pieds le lion et le dragon.

Des effigies d'argent et d'or s'élevaient dans les églises de Rome, derrière les plaques couvertes d'entrelacs et de monstres qui formaient la clôture du sanctuaire. Les papes ne craignaient pas d'installer sur les autels les idoles étincelantes. Entre le vi^e^ et le xe siècle, la différence des sujets semble réglée, pour la sculpture, par la différence des matières : au marbrier le décor géométrique et animal; au fondeur-orfèvre les saintes images. Le marbre est profane; l'or est sacré.

Seuls deux monuments, attribués, l'un au viiie siècle, l'autre au ixe, représentent des figures saintes, en bas-relief et de grandeur naturelle, dans d'autres matières que l'or et l'argent. L'un de ces monuments se trouve à Cividale, dans l'église de Santa Maria in Valle. Au-dessus d'une porte, le long d'une paroi, des bas-reliefs de stuc, détachés sur le mur comme autant de statues, occupent la place d'une mosaïque. Ces bas-reliefs forment un groupe de six femmes nimbées, qui, trois par trois, s'avancent en procession vers une niche profondément creusée, qui abritait autrefois une image assise de la Vierge. Par l'ampleur du relief, l'élégance des proportions, la pureté des visages, ces grandes figures de stuc font un contraste violent avec les plaques sommairement décorées au viiie siècle qui sont encore éparses dans la même chapelle. Cependant une tradition attribue la décoration en stuc de Santa Maria in Valle à la

duchesse Pertrude, qui vivait sous le patriarchat de Siguald. Peut-on comprendre et admettre que deux groupes de sculptures aussi profondément différents que les marbres du baptistère de Cividale et les stucs de Santa Maria in Valle aient été exécutés dans la même ville et à la même date?

Les saintes de Cividale sont des Grecques : Thécla, Erasma, Anastasia, Agapé, Chionia, Iréné. Deux d'entre elles sont voilées du *maphorion* syrien; les quatre autres portent le costume des patriciennes de Byzance, avec une tunique brodée et un diadème étroit. Ces bas-reliefs de stuc peuvent être l'ouvrage d'un artiste grec. Le décor des plaques de marbre, conservées dans l'église Santa Maria in Valle et dans les églises voisines est sans doute un travail lombard; mais les motifs dont ce décor est composé sont orientaux. Comment expliquer qu'à la même date les figures saintes soient représentées, en marbre, par des silhouettes informes, confondues pêle-mêle avec des animaux monstrueux, et, en stuc, par de véritables statues, dont aucune fantaisie profane ne trouble la procession solennelle? La question ne peut être résolue par l'étude d'un monument unique. Il est nécessaire de confronter les bas-reliefs de Cividale avec une œuvre de sculpture, non moins remarquable et non moins énigmatique, qui est attribuée à la même période et modelée dans la même matière. Cette œuvre est le *ciborium* du maître-autel de l'église Saint-Ambroise à Milan, qui s'élève au-dessus de l'autel d'or consacré en 835 par l'archevêque Angilbert, et passe pour contemporain de cet autel.

Les quatre colonnes de porphyre surmontées de chapiteaux trapus en forme de corbeille, portent un quadruple fronton en stuc, sur les faces duquel sont sculptés des groupes en bas-relief. Sur la face qui regarde la nef, le Christ, assis sur son trône, entre saint Paul et saint Pierre inclinés, remet à l'un le livre, à l'autre la clef façonnée en monogramme, avec les lettres P E T R. Sur la face de droite, saint Gervais est debout, entre deux laïcs; la main divine le couronne; sur la face de gauche, saint Protais, dans la même attitude, est représenté entre deux femmes; la colombe du Saint-Esprit plane au-dessus de sa tête. Enfin, sur la face postérieure, saint Ambroise, escorté par saint Gervais et saint Protais, reçoit l'hommage de deux diacres, dont l'un présente le modèle du *ciborium*. Tout l'édicule est peint : les visages sont de couleur chair, les vêtements dorés, avec quelques taches de noir et de rouge, le fond bleu. Le relief des figures est vigoureux, les proportions justes, les visages assez rudes, les draperies serrées au corps. Par la noblesse du style et la netteté du travail, comme par l'abondance des figures saintes, ce *ciborium* diffère autant que possible des édicules élevés au IXe siècle dans beaucoup d'églises d'Italie, et dont les archivoltes et les frontons sont

pauvrement décorés d'entrelacs et de crossettes. Au contraire, les stucs de Milan ressemblent singulièrement aux stucs de Cividale. Non seulement les figures ont mêmes dimensions, même relief et même vie, mais encore des motifs de décoration presque identiques sont découpés dans le stuc.

Les deux monuments de Cividale et de Milan appartiennent à une même famille. Au VIIIe et au IXe siècle, ils constituent l'un et l'autre d'étonnantes exceptions. Faut-il abandonner les traditions qui attribuent au temps de la duchesse Pertrude les saintes de Cividale et au temps de l'archevêque Angilbert le *ciborium* de Saint-Ambroise? Ces traditions, il faut le reconnaître, ne se fondent sur aucun document authentique. Faut-il, avec Cattaneo et avec M. Zimmermann, enlever les deux monuments en litige à l'époque carolingienne et les reporter au milieu ou à la fin du XIIe siècle? D'autres difficultés se présenteront : les deux monuments au lieu de se trouver isolés parmi des fragments misérables, devront trouver une place dans une série d'œuvres considérables et bien connues. Or, soit pour l'iconographie, soit pour le style, il est impossible d'intercaler les saintes de Cividale ou le *ciborium* de Saint-Ambroise entre un portail de Pavie et un ambon de Modène.



Fig. 185. — Ciborium du maître-autel de Saint-Ambroise de Milan.

Les seules images encore existantes, qui, par le groupement, les attitudes, les costumes et les attributs, soient identiques aux saintes de Cividale, font partie des mosaïques romano-byzantines du IXe siècle, comme celles de Sainte-Praxède. Des figures du même style que le grand Christ du *ciborium* de Milan sont sculptées sur quelques ivoires du IXe siècle; la clef monogrammatique attribuée au saint Pierre sur le même monument est un motif carolingien.

Les stucs de Cividale et de Milan restent profondément différents

des marbres italiens du VIIIe et du IXe siècle; mais ils ressemblent à d'autres sculptures du même temps, dont l'image peut être reconstituée d'après les textes. Les saintes de Cividale, rangées au-dessus d'une porte, des deux côtés d'une statue, font penser à ces deux anges d'argent très pur que le pape Léon III, vers l'an 800, plaça des deux côtés d'une image du Sauveur, à l'entrée de la basilique de Saint-Paul : *in ingressum vestibuli*. Elles sont groupées aux côtés de la Vierge, comme ces saintes d'argent que le pape Grégoire III plaça, vers l'an 740, sur l'entablement du portique de la Confession, dans la basilique de Saint-Pierre. Le *ciborium* de Saint-Ambroise a la même richesse de reliefs que le *ciborium* d'argent élevé au IXe siècle à Saint-Pierre. Avec ses archivoltes et ses quatre frontons il a exactement la silhouette et le décor d'une œuvre authentique du IXe siècle, l'autel portatif, surmonté d'un ciborium en miniature, que l'empereur Arnoul donna, vers 895, à Saint-Emmeran de Ratisbonne. Ce précieux monument d'orfèvrerie, conservé dans la *Reiche-Kapelle* du Palais-Royal de Munich, est la reproduction d'un *ciborium* carolingien en métaux précieux.

Ces rapprochements suggèrent une hypothèse. Les reliefs de Cividale et de Saint-Ambroise de Milan, exécutés dans une autre matière que le marbre en blocs, ne peuvent-ils être considérés comme des imitations d'ouvrages en métal? L'examen des monuments eux-mêmes confirmera l'hypothèse. De loin le *ciborium* de Saint-Ambroise, avec ses dorures, ravivées de siècle en siècle, a l'éclat des métaux précieux; les aigles qui s'avancent en ronde bosse au-dessus des chapiteaux ont l'air d'oiseaux de bronze doré, comme l'aigle de l'ambon voisin; les sculptures qui, par le style et la saillie, ressemblent le plus étroitement à celles du *ciborium*, sont les reliefs de l'autel d'or consacré en 835 par l'archevêque Angilbert, et que le *ciborium* abrite encore. Les stucs de Cividale ont perdu leur polychromie; mais dans ces sculptures, comme dans celles du *ciborium* de Milan, le relief très bombé des figures, les plis de la draperie indiqués par des stries nettes et fines, tout le travail d'outil, jusqu'à la découpure des ornements ajourés qui couvrent les archivoltes et forment la crête des frontons, rappelle la technique du repoussé et de la ciselure.

Si l'on maintient les saintes de Cividale et le *ciborium* de Milan dans les limites de la période indiquée, non seulement par la tradition, mais encore par l'étude de l'iconographie et du style, il faudra sans doute les considérer comme des imitations et de véritables contrefaçons économiques de la sculpture en métaux précieux. Ainsi s'expliquerait qu'à l'époque carolingienne le stuc, revêtu d'une parure d'emprunt, ait participé, comme l'argent et l'or, au privilège que le marbre avait perdu : celui de représenter en relief les saintes images.

IV

LES INFLUENCES ORIENTALES[1]

Depuis longtemps déjà il est question de « l'influence orientale » dans les arts décoratifs au moyen âge. Mais il ne semble pas que l'on soit tombé d'accord sur l'importance du rôle qu'il convient de lui assigner, ni sur les éléments dont elle se compose. Cela tient sans doute à ce fait que, jusqu'à ces dernières années, on s'est préoccupé du principe même plutôt que de ses manifestations certaines, — bien que des faits clairement établis permettent seuls des conclusions valables, — et que l'on a trop souvent parlé d'une « influence orientale » vague et indéterminée, sans voir qu'en réalité il en faut distinguer plusieurs.

Jusqu'à présent, en effet, en matière d'influences orientales, on n'a bien discerné d'une part que l'influence byzantine (dont on a étudié les effets surtout dans l'architecture), et d'autre part l'influence syrienne, dont on a déterminé l'action sur la décoration mérovingienne.

Mais la question est beaucoup plus complexe. Aussi importe-t-il, avant tout, de la délimiter nettement.

Nous la simplifierons, d'abord, en laissant de côté l'élément byzantin. Pour nous, seront seuls vraiment *orientaux* les arts nés dans les pays situés à l'est de l'Europe, en dehors d'elle; or, l'art byzantin, bien que les travaux récents de M. Strzygowski tendent à le rapprocher de l'Orient, est avant tout l'héritier et le continuateur des traditions classiques gréco-latines; les caractères orientaux qu'il présente ne lui sont point naturels, mais lui viennent de l'étranger.

Même ainsi précisé, le sujet demeure très vaste. Et ce qui frappe tout de suite, c'est le petit nombre de guides sûrs que l'on trouve devant soi. Courajod n'a guère conduit ses recherches sur ce point, — et encore d'une façon assez incomplète — que jusqu'au XIe siècle; et Viollet-le-Duc, s'il a poussé plus loin, s'en est tenu trop souvent à des considérations, d'ailleurs discutables, du caractère le plus vague, qui lui ont attiré les justes critiques de M. Anthyme Saint-Paul. D'autres auteurs, il est vrai, comme Emeric David, Mérimée, de Caumont, ont signalé une influence orientale dans certains objets de la période romane ou gothique; mais ce n'a jamais été qu'accidentellement, à propos de quelque cas particulier;

1. Par M. J.-J. Marquet de Vasselot.

ils n'ont jamais, M. de Longpérier excepté, songé à coordonner des faits de ce genre et à en tirer des conclusions générales.

Aussi une grande partie de la question que nous devons traiter est-elle extrêmement obscure. Nous espérons que nos lecteurs voudront bien excuser les lacunes de ce chapitre, en songeant que les matériaux épars d'une enquête compliquée sont réunis ici pour la première fois.

Quels sont, d'abord, parmi les pays orientaux, ceux dont les arts avaient atteint, dès le haut moyen âge, un développement assez puissant pour être capables d'influencer ceux de contrées éloignées? Ce sont, d'un côté, la Syrie, l'Égypte, la Perse, et les pays musulmans, qui constituent ce que l'on peut appeler le groupe de l'Orient méditerranéen; et, de l'autre côté, les contrées de l'Extrême-Orient, l'Inde, la Chine et le Japon.

L'Europe n'eut avec le second de ces groupes, avant les grands voyages du XVIe siècle, que des rapports très rares, très indirects; aussi peut-on nier, en principe, une influence immédiate de l'Extrême-Orient sur les arts européens du moyen âge.

Elle eut, au contraire, des relations directes et continuelles avec le groupe de l'Orient méditerranéen. De nombreux faits, peu connus pour la plupart, le prouvent surabondamment. Nous eussions voulu, pour chaque période, citer les plus importants, car la démonstration que nous allons tenter en eût été plus péremptoire : mais une pareille étude nous eût entraîné trop loin, et nous ne pouvons que renvoyer aux travaux de MM. Courajod, de Guignes, Heyd, de Longpérier, Marignan, Francisque Michel, Renaudot, Riant, Riegl, de los Rios, Strzygowski, Wright, Wüstenfeld, etc., dont on trouvera les titres exacts dans notre Bibliographie. De même nous ne pouvions songer à examiner d'une façon approfondie, dans ces quelques pages, le rôle des influences orientales dans le développement artistique des diverses contrées de l'Europe : une étude aussi générale aurait dépassé de beaucoup les limites d'un chapitre. Nous nous en tiendrons donc plus particulièrement à l'art français, tout en ayant soin de comparer à nos monuments quelques-uns de ceux des autres pays, choisis parmi les plus caractéristiques.

Époque mérovingienne. — A l'époque mérovingienne, c'est avec la Syrie que l'Europe occidentale entretint les rapports les plus importants pour l'histoire de l'art. Ce fait, mis en lumière depuis un petit nombre d'années, est maintenant indiscutable, grâce aux recherches de Courajod.

INFLUENCE SYRIENNE. — Les Syriens, qui furent du IVe au VIIe siècle les grands caboteurs de la Méditerranée, eurent alors avec l'Europe occidentale des relations extrêmement intimes et régulières, comme l'ont prouvé notamment M. Longnon et M. Heyd. Les objets d'art qu'ils appor-

taient trouvèrent des imitateurs, et ainsi s'expliquent les similitudes que l'on relève entre les monuments syriens ou juifs, et ceux de la France mérovingienne. L'art syrien de cette époque, malheureusement, n'était pas d'une grande beauté ni d'une grande variété. Formé d'éléments disparates, empruntés soit à l'art grec, soit aux anciennes traditions décoratives de la Phénicie, de la Chaldée et de la Perse, il n'avait guère de grandeur ni de force; et sa renaissance, aux premiers siècles de l'ère, n'aurait sans doute jamais donné des résultats bien remarquables, même si elle n'avait pas été brusquement arrêtée au VIIe siècle par l'invasion arabe. La sculpture en ronde bosse y était presque inconnue; sa grammaire décorative se bornait d'une part à la flore byzantine, stylisée encore et amaigrie, à la reproduction des idéogrammes chrétiens (tels que la vigne, les paons ou les colombes se désaltérant dans une coupe, etc.), et d'autre part à quelques motifs d'origine sémitique : l'étoile à six rais, la rosace, l'hélice. Ces trois derniers éléments, — les seuls que nous ayons à examiner — occupent dans l'art syrien une place très importante : il suffit, pour s'en convaincre, de feuilleter l'ouvrage de M. de Vogüé. Facilement assimilables à cause de leur extrême simplicité, ils avaient dû être empruntés par les Syriens aux Juifs, qui en décoraient la plupart de leurs monuments, notamment ces coffrets en pierre (publiés par M. Clermont-Ganneau dans la *Revue archéologique*), où ils recueillaient les ossements de leurs morts. Quelques-uns de ces coffrets purent même être introduits directement en Gaule par les Juifs eux-mêmes, qui formaient dans certaines villes de très importantes colonies.



Fig. 186. — Sarcophage de Boétius, évêque de Carpentras.

L'*étoile à six rais* a été prise par les Juifs et les Syriens aux Assyriens et aux Persans; fréquente sur les sculptures trouvées dans le Haouraan, elle a passé dans l'ornementation de beaucoup d'objets mérovingiens, comme le reliquaire conservé au musée de Poitiers ou celui de Saint-Benoît-sur-Loire, et aussi dans un grand nombre de sculptures dont M. Marignan a dressé la liste, comme les pignons du Temple Saint-Jean à Poitiers, la pierre tombale de Boétius, évêque de Carpentras et de Vénasque, divers sarcophages conservés au Louvre et au musée Carnavalet, un fragment décoratif de l'église Saint-Irénée à Lyon, le sarcophage de saint Andoche de Saulieu, etc.

La *rosace*, qui accompagne généralement l'étoile à six rais, a la même

histoire qu'elle. Les Assyriens, qui lui ont donné sa forme spéciale, ont eu pour elle une prédilection particulière : ils lui attribuaient d'ailleurs un sens symbolique, comme tendrait à le prouver une archivolte d'un palais de Ninive. Non moins en faveur auprès des Persans, la rosace devait nécessairement être reproduite par les Juifs et les Syriens, et il n'est pas surprenant qu'elle constitue le principal élément décoratif des tombeaux trouvés dans le palais des Rois à Jérusalem et dans la vallée de Hinnom. Elle fut transmise par les Syriens à l'art mérovingien, et c'est ainsi que sa présence est explicable au Temple Saint-Jean à Poitiers et sur de nombreux sarcophages, comme celui de saint Andoche de Saulieu.

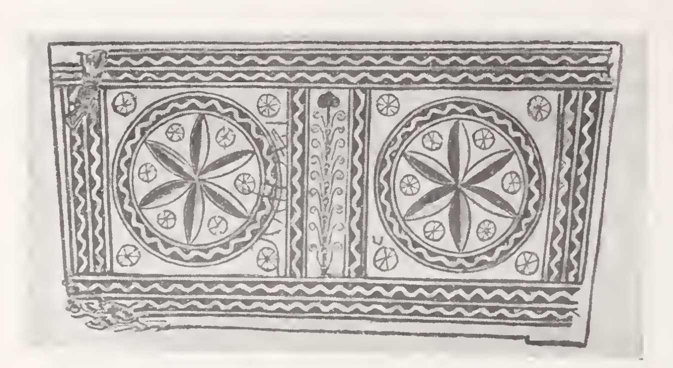


Fig. 187. — Étoile à six rais.
(Ossuaire judéo-grec, publié par M. Clermont-Ganneau.)

Plus encore que l'étoile et la rosace, *l'hélice* est un des éléments caractéristiques de la décoration syrienne. L'ouvrage de M. de Vogüé nous en fournit un grand nombre de types presque identiques, à Kokayana, Deir-Seta, Moudjeleia, Deir-Sanbil, Bosra, et dans plusieurs monuments funéraires de la vallée de Hinnom. Souvent copiée en France, nous la trouvons à Marseille, à Montmajour, à Lyon, à Flavigny, à Saint-Martin de Tours, à Bordeaux, à Saint-Romain-le-Puy, à Saint-Pierre de Vienne, etc. Également soumise à l'influence syrienne, l'Italie pourrait aussi nous en fournir des exemples, principalement dans des sculptures du VIIIe siècle, comme à Saint-Georges de Valpolicella, à Cividale, à Murano, à Saint-Marc des Participazi de Venise, etc.



Fig. 188. — L'hélice
(Saint-Pierre de Vienne).

On pourrait être tenté de croire que ces éléments décoratifs ont été réinventés par les artistes occidentaux du moyen âge, tant ils sont simples, et tant ils naissent naturellement sous la main. Mais, — bien que dans certaines circonstances pareil fait ait pu se produire, — les rapports réguliers de l'Occident avec les contrées où précisément ils étaient alors en grand usage, rendent une telle hypothèse inadmissible.

Sans doute l'influence orientale est caractérisée surtout, à l'époque mérovingienne, par la reproduction de motifs décoratifs d'origine syrienne; mais elle s'est aussi manifestée d'autres manières, par suite des contacts que l'art français eut à ce moment, non seulement avec l'art byzantin, très fortement orientalisé, mais surtout avec l'art persan, l'art copte et l'art barbare.

INFLUENCE PERSANE. — Sous le gouvernement de la dynastie sassanide (226 à 652) l'art persan eut une sorte de renaissance; et, si les œuvres authentiquement de cette époque ne sont parvenues jusqu'à nous qu'en très petit nombre, leur valeur artistique confirme le témoignage des historiens orientaux. Nous n'en voulons pour preuve que la coupe et le vase en argent conservés au Cabinet des Médailles, et la coupe de Chosroès II (590-628) qui fait partie de la même collection. Or, la Gaule eut, dès le ve siècle, des relations avec la Perse, vu que Sidoine Apollinaire († 488) parle, dans une lettre datée d'Auvergne, des tapis persans qui y étaient alors en usage. Et l'influence persane pouvait se faire sentir en France autrement que par des rapports directs entre les deux pays; car les arts d'autres peuples, dont la civilisation dérivait en partie de celle de la Perse, furent alors en communication avec le nôtre, notamment ceux des Coptes et des peuples dits barbares.

INFLUENCE COPTE. — L'art copte, qui a fleuri dans l'Égypte chrétienne depuis le IVe siècle jusqu'au VIIe, présente en effet, à côté d'éléments byzantins, des éléments persans, témoin les animaux affrontés ou adossés qu'il a souvent représentés dans ses sculptures (stèle du musée de Boulaq) et dans ses manuscrits (Bibl. de Naples et du Vatican). On y trouve même parfois des copies serviles d'objets sassanides : sur une tapisserie publiée par M. Gerspach figure un cavalier persan qui chasse avec des guépards. Or, il s'établit dès la fin du IVe siècle des relations très régulières entre les moines coptes et les couvents de l'Occident; et lorsque saint Honorat fonda en 410 le monastère de Lérins, plusieurs religieux égyptiens vinrent s'y établir.

INFLUENCE BARBARE. — Enfin certains éléments orientaux purent être introduits en France par l'art barbare. Ce dernier, comme l'ont démontré M. de Linas, M. de Baye, M. Sophus Müller et M. Salomon Reinach, a pris naissance dans le midi de la Russie actuelle. Il n'a pas seulement emprunté à l'art sassanide cette technique toute particulière du cloisonnage que l'on retrouve dans presque toutes les pièces de son orfèvrerie : il lui a pris encore quelques-uns de ses éléments décoratifs favoris, tel que celui des animaux affrontés à l'arbre de vie. C'est ce que prouve, par exemple, une coupe du trésor de Nazy-Szent-Miklos (*Chefs-d'œuvre d'orfèvrerie ayant figuré à l'exposition de Budapest*, pl. 117) qui peut dater du ve siècle : elle est ornée de quatre animaux, griffons et guépards (?), groupés

deux à deux et affrontés de chaque côté d'un arbre sommairement indiqué.

Dans ces conditions, il n'est pas étonnant de trouver, à l'époque mérovingienne, des motifs persans employés par nos décorateurs : sur une plaque découverte à Moislains (Somme) on voit deux oiseaux affrontés de chaque côté d'une tige ornementale; une fibule burgonde conservée au musée de Lausanne est ornée de deux quadrupèdes faisant face à un arbre muni de deux étages de branches; sur une autre fibule trouvée à Grues (Vendée) deux quadrupèdes, la tête retournée en arrière, sont affrontés de chaque côté d'une tresse, etc. On s'explique de même comment la technique de la verroterie cloisonnée, dont la coupe de Chosroès fournit un exemple célèbre, fut adoptée dès lors dans tout l'Occident, ainsi que le prouvent, avec l'épée de Childéric, les couronnes votives de Guarrazar, le coffret de Saint-Maurice d'Agaune, et la couverture d'évangéliaire donnée par la reine Théodelinde à la cathédrale de Monza.

Époque carolingienne. — Tandis que, durant la période mérovingienne, l'influence orientale était venue en Occident de plusieurs sources assez différentes, elle eut lieu, à partir de l'époque carolingienne, d'une manière relativement plus simple, qui tient au grand bouleversement subi par l'Orient méditerranéen durant le VIIe siècle. La conquête arabe mit fin, en effet, à l'art syrien et à l'art copte, et arrêta, semble-t-il, l'essor de la civilisation sassanide. L'art persan, toutefois, ne disparut point : il se transforma, et devint le principal élément de l'art musulman, qui régna bientôt depuis la Perse jusqu'à l'Espagne.

Les Arabes. — Avant la conquête de la Perse, les Arabes paraissent n'avoir guère été qu'une tribu assez peu raffinée, dans la vie de laquelle les arts ne devaient occuper qu'une place très secondaire. Mais bientôt, leurs campagnes les ayant mis en rapport avec des peuples très policés, ils prirent les goûts et les mœurs de ceux qu'ils avaient soumis, et leurs progrès dans la civilisation furent aussi surprenants que leurs victoires. Celles-ci, pourtant, se succédaient avec une rapidité presque incroyable. La conquête de la Perse et de la Syrie, après 632, fut suivie par celle de l'Égypte en 640; de 648 à 710 ils soumirent toute la côte septentrionale de l'Afrique; de 710 à 718 ils occupèrent l'Espagne; et, sans la défaite que Charles Martel leur infligea à Poitiers en 732, ils se fussent sans doute établis dans une partie de l'Europe occidentale. L'avènement des Abbassides, qui établirent le siège de leur gouvernement dans une ville que sa situation géographique fit devenir un marché de premier ordre, à Bagdad, fut suivi d'un prodigieux essor commercial : à l'époque d'Haroun-er-Raschid (786-808) les navires arabes s'aventuraient à l'est jusqu'à la Corée et à l'ouest jusque dans l'Atlantique, centralisant ainsi presque tout

le commerce maritime du monde. Dès avant cette époque, les pays même les plus reculés de l'Europe septentrionale étaient tributaires des marchands musulmans : on a trouvé une grande quantité de monnaies des Omniades (661-750) non seulement en Russie et en Pologne, mais encore dans le Danemark et jusqu'en Suède.

INFLUENCE MUSULMANE. — Comme cette prospérité commerciale vraiment prodigieuse continua pendant plusieurs siècles, on conçoit sans peine que les objets orientaux durent être, pendant le moyen âge, extrêmement nombreux en Occident; et l'on peut même dire que, d'une façon générale, beaucoup des articles de luxe provinrent alors de l'Orient. Les influences musulmanes que nous allons relever dans bien des monuments occidentaux de l'époque caroligienne s'expliquent donc très facilement. Mais il nous sera souvent impossible de montrer le modèle à côté de la copie, comme nous l'avons fait pour la période précédente et comme nous pourrons généralement le faire pour la période suivante : les objets arabo-persans antérieurs au xe siècle sont en effet d'une rareté extrême. L'un de ceux que l'on cite habituellement — l'aiguière du trésor de Saint-Maurice-d'Agaune — nous paraît plus moderne, et d'origine byzantine; et nous l'aurions passé sous silence, s'il ne reproduisait un type ancien de l'un des motifs les plus fréquents dans l'art décoratif persan et arabe : les animaux affrontés à l'arbre de vie.

Dans toutes les religions orientales il est question d'arbres sacrés. Chez les Assyriens, l'arbre sacré, — qu'ils avaient peut-être emprunté aux Égyptiens, — a joué un rôle considérable, comme le prouve un très grand nombre de monuments où on le voit adoré par des hommes ou par des animaux. Aussi est-ce d'eux sans doute que les Persans ont reçu son culte. Dans le paradis de Zoroastre il y a deux arbres sacrés. L'un, appelé Vicpa-taokhama, est l'arbre de toutes les semences; sur ses branches sont placées les graines de toutes les plantes; chaque fois que le grand oiseau mythologique du paradis, qui y a établi son nid, vient s'y poser, mille branches se brisent sous son poids, et les graines pleuvent sur le monde; chaque fois que l'oiseau s'envole, mille branches neuves remplacent celles qui avaient été brisées. A côté de cet arbre se dresse un autre, nommé Gaokerena ou Gokart; c'est l'arbre blanc, Haoma ou Hom, l'arbre de vie qui pousse dans la source Ardviçura-Anahîta; quiconque boit l'eau de la source devient immortel, et autour de l'arbre poussent toutes les plantes médicinales. Les Arabes ont repris à leur tour ce symbole. A l'arbre de toutes les semences correspond la Sidret-el-Muntchâ, sur laquelle repose le faucon, image de l'ange Gabriel, messager ailé de Dieu; au milieu du paradis se dresse le second arbre, le Thuba ou arbre de vie, à l'ombre duquel le pieux musulman espère goûter un jour les délices de la vie future. La représentation de l'arbre de vie étant

comme un symbole d'immortalité, on conçoit sans peine que les artistes persans et arabes l'aient prodiguée sur les objets qu'ils voulaient décorer. Enfin les chrétiens occidentaux copièrent à l'envi ce motif païen, sans le comprendre, et sans remarquer que l'Ancien et le Nouveau Testament (*Genèse*, II et III; *Psaumes* I et XLV; *Apocalypse*, XXII; *Saint Jérôme*, Epistola ad Paulinum presbyterum; *Évangile de la Nativité de Marie et de l'enfance du Sauveur*) mentionnent plus d'une fois l'arbre sacré, qui avait passé de la religion persane dans la religion juive.

Les Orientaux ont rarement représenté l'arbre seul; pourtant on en découvrirait peut-être des preuves dans l'art sassanide, comme un chapiteau de Tagh e Bostan et une curieuse pendeloque en argent, trouvée en Suède et conservée au Musée de Stockholm. Ce sont, il est vrai, des exemples assez rares, qui semblent pourtant avoir été copiés parfois par les Occidentaux, comme dans l'Évangéliaire de Lothaire, l'un des beaux manuscrits du IXe siècle (Bibl. Nat., Ms. latin 266, fol. 25 et 71), et dans la curieuse mosaïque de Germigny-des-Prés, qui date de la même époque.



Fig. 189. — Guépards affrontés.
(*Évangéliaire de Lothaire*, fol. 75 v°.)

Mais c'est généralement avec les animaux affrontés que nous le remarquons en Occident : c'est ainsi que nous le voyons sur un chapiteau de la crypte de Saint-Laurent de Grenoble et principalement dans les manuscrits. Citer tous les exemples que l'on en peut noter dans les enluminures serait fastidieux; nous nous bornerons à quelques volumes célèbres. Dans la Bible de Charles le Chauve (Bibl. Nat., Ms. latin 1, fol. 8), on voit deux lions affrontés de chaque côté d'un arbre de vie; de même dans l'Évangéliaire de Lothaire, dont l'enlumineur, un des plus habiles artistes de l'école de Tours, avait pour ce motif une prédilection particulière, car il l'a placé au-dessus de presque tous les canons d'Évangiles; il a parfois, ce qui prouve qu'il avait un modèle persan sous les yeux, disposé auprès de l'arbre sacré des guépards (panthères apprivoisées que les seigneurs persans dressaient pour la chasse) portant des colliers dorés autour de leurs cous et autour de leurs corps; ne comprenant pas le sens de ce motif, il l'a souvent dénaturé : il fait de l'arbre une simple palmette ou le place entre un lièvre et un sagittaire qui le poursuit. Cette incompréhension est d'ailleurs la règle chez les enlumineurs occidentaux : dans le

Sacramentaire de Gellone (Bibl. Nat., Ms. latin 12048, fol. 255 v°), où ce motif revient plusieurs fois, le peintre, voulant faire un P majuscule, a copié un arbre de vie avec l'oiseau placé à droite dans son modèle oriental, et a supprimé l'oiseau de gauche.

La France n'est pas le seul pays où ce motif ait alors été très employé, et l'Italie pourrait en fournir aussi de nombreux exemples : nous citerons, entre autres, une plaque de chancel conservée à Ferrare, le Baptistère de Cividale, un fragment du ciborium de Sainte-Marie, à Grado, et une plaque du chancel de Sainte-Marie des Anges, à Assise.

Les animaux adossés à l'arbre de vie constituent une variante du motif précédent ; nous en aurons bien des exemples à donner pour l'époque romane, aussi bien dans les œuvres orientales que dans celles de l'Europe. Ils ont parfois été représentés à l'époque carolingienne, mais rarement d'une manière aussi remarquable que dans la Bible de Charles le Chauve (fol. 9 v°) ; le motif y est disposé d'une manière très élégante et a presque gardé quelque chose du « style » oriental.

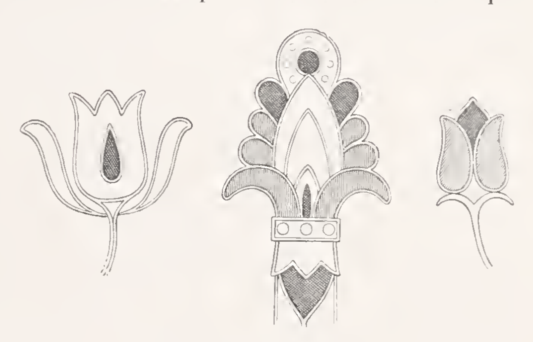


Fig. 190. — Palmettes.
(Mosaïque de Germigny-les-Prés).

Nous devons citer également une représentation, rare à cette époque, d'un sujet oriental sur lequel nous aurons à revenir plus loin : la lutte de deux animaux. Ce motif, très fréquent dans l'art persan qui l'avait emprunté à l'art assyrien, est presque toujours disposé de la même manière : les animaux, au nombre de deux, sont superposés. C'est ainsi que l'a reproduit, et très habilement, le moine Tuotilo, sur l'un des ivoires bien connus du trésor de Saint-Gall ; dans le Sacramentaire de Gellone, nous voyons (fol. 59 v°) un oiseau, les ailes éployées, tenant dans ses serres un quadrupède ; l'enlumineur lui a mis, de plus, un serpent dans le bec, ce qui prouve qu'il s'est inspiré de deux modèles différents, car la lutte du serpent et de l'oiseau a été souvent figurée par les Orientaux ; elle a, d'ailleurs, été copiée aussi par les Européens, témoin un curieux bas-relief grec du VIIe ou du VIIIe siècle, encastré dans la muraille extérieure de la cathédrale d'Athènes.

A l'époque carolingienne, enfin, paraît la première imitation certaine de la fleur stylisée orientale. Prise aux Assyriens par les Persans, comme l'a bien expliqué M. Stanley Lane Poole, mais singulièrement assouplie et transformée par eux (voir notamment un chapiteau de Tagh e Bostan, de l'époque de Chosroès II, 590-628), cette palmette-fleur est le prototype de

la fleur stylisée byzantine que nous retrouverons plus tard et que les décorateurs musulmans emploient encore aujourd'hui. On en connaît peu d'exemples en Occident avant le XIIe siècle, mais, du moins, nous en avons un particulièrement caractéristique, dans la mosaïque de Germigny-les-Prés.

V

L'ART DE L'ÉPOQUE BARBARE[1]

BIJOUX DES TOMBES BARBARES. — LEUR ORIGINE ET LEUR STYLE

L'art qui apparaît sur le sol de la Gaule vers le ve siècle, et auquel on a donné le nom d'*Art barbare*, qui ne correspond précisément ni à sa technique ni à l'aspect des principaux monuments qui ont subsisté, est surtout représenté par des pièces d'orfèvrerie et des bijoux.

Les formes employées sont presque toujours nouvelles et inconnues à l'art classique gréco-romain. La technique, si par quelques points elle se rapproche de celle qui a été employée par les ouvriers romains, s'en éloigne tellement par certains côtés que parfois on a considéré ces différences comme l'unique caractère spécifique de l'art de cette époque.

La plupart des bijoux ou des pièces d'orfèvrerie que l'on trouve dans les sépultures du ve au ixe siècle environ, présentent un décor exécuté à plat à l'aide de morceaux de verre de couleur ou de pierres dures taillées en table, serties ou cloisonnées dans de minces lames d'or, d'argent ou de bronze, et c'est de cette technique que l'on a voulu faire le caractère spécifique de cet « art barbare »; mais il ne faut pas oublier que, pour les mêmes dates et de même provenance et de même style, nous possédons aussi beaucoup de bijoux d'argent et de bronze ou même de fer, dont le système décoratif, au point de vue de la main-d'œuvre, ne diffère pas sensiblement de la technique employée par les Romains; la gravure, la ciselure, l'incrustation de métaux différents, or sur argent ou argent sur fer, ce sont là des procédés qu'à cette époque on ne peut considérer comme le patrimoine exclusif de tel ou tel art, de telle ou telle nation. Mais ce qui rend ces spécimens artistiques très différents des œuvres classiques, ce sont surtout les formes employées. Il faudrait remonter très loin dans les origines de l'art classique pour retrouver des compromis analogues entre les formes résultant de l'étude de la nature et de la décoration géométrique.

Nous verrons plus loin quelles origines peuvent être attribuées à ces œuvres, ou tout au moins quel fut probablement le point de départ d'un

1. Par M. Émile Molinier.

art qui devait dans une aussi large mesure, en s'additionnant aux principes de l'art classique, modifier les formes traditionnelles et imprimer à notre art du moyen âge, au point de vue de la décoration tout au moins, un aspect assez particulier.

Cette question des origines est des plus controversées, et encore aujourd'hui, les diverses solutions que l'on peut donner sont toutes plus ou moins hypothétiques. Aucun document absolument certain, on ne saurait trop insister sur ce point, ne permet aux archéologues de résoudre d'une façon définitive une question qui est pendante depuis le milieu du XVIIe siècle. Les uns préféreront une hypothèse, les autres une autre, chacun tâchant de la faire cadrer avec le tableau d'ensemble qu'il s'est composé pour lui-même de l'histoire et du développement de l'art.

Mais jusqu'ici, que l'on admette que ce style a pris naissance en Sibérie ou qu'il s'est développé en Perse pour envahir ensuite tout le nord de l'Europe, le bassin de la Méditerranée et même les Iles Britanniques par l'intermédiaire des invasions et de Constantinople, on peut alléguer pour ces deux opinions une foule de documents et accumuler des hypothèses qui en réalité ne sauraient être que provisoires.

Avant d'exposer sommairement les différentes théories concernant les origines, il convient de faire connaître tout d'abord les principaux monuments sur lesquels on peut asseoir un jugement.

Les premières découvertes qui aient été soigneusement notées et qui aient donné lieu à des publications d'ensemble sur des œuvres de cette époque, remontent au XVIIe siècle. C'est en 1655, à Tournay, qu'en faisant des fouilles à l'hôpital dépendant de l'église Saint-Brice, on mit au jour un certain nombre de monuments d'or ou d'argent, des fragments de fer, une épée en fer garnie d'or, la monture d'un coffret, des ornements en forme de tête de bœuf et des abeilles d'or, des boucles, des ossements humains, dont deux crânes et une bague sigillaire d'or. Cette découverte fit quelque bruit et attira sur les lieux beaucoup de visiteurs parmi lesquels se trouva Jean Chifflet, chanoine et fils du médecin de l'archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur des Pays-Bas pour le roi d'Espagne, Philippe IV. L'archiduc fut informé de cette découverte, s'y intéressa et reçut même en cadeau la plupart des objets qui la composaient. Le médecin de l'archiduc, Jean Chifflet, curieux d'antiquités, obtint de faire faire des gravures des bijoux découverts dans les fouilles et d'être chargé de les examiner. L'ensemble fut presque reconstitué, et deux ans plus tard, Chifflet publiait à Anvers un livre qui évidemment, au point de vue de l'érudition, n'était pas un chef-d'œuvre, mais qui du moins déterminait d'une façon certaine l'origine du trésor. Ses conclusions sont demeurées inattaquables.

Après la mort de l'archiduc Léopold-Guillaume, en 1662, les bijoux

devinrent la propriété de l'empereur Léopold I[er], puis quelques années plus tard, par l'entremise de l'archevêque de Mayence, Jean-Philippe de Schoenborn, le trésor fut apporté à Paris et présenté à Louis XIV à Saint-Germain-en-Laye; placé d'abord au Louvre, puis à Versailles, il fit partie, dès le XVII[e] siècle, de la Bibliothèque du roi. Malheureusement, en 1831, des voleurs parvinrent à s'emparer de ces objets précieux, de sorte que nous ne possédons plus aujourd'hui qu'un très petit nombre des pièces provenant des fouilles de l'hôpital de Saint-Brice de Tournay : la monture d'une épée, deux abeilles d'or, une fibule, une boule de cristal, deux monnaies de l'empereur Léon, une dent humaine et divers fragments d'or. Fort heureusement on avait des empreintes très exactes de l'anneau royal qui était en somme la pièce principale, puisque cet anneau avait servi à déterminer la provenance de l'ensemble. Cet anneau est celui du chef des Francs de Tournay, Childéric, mort en 481. C'est ce qui fait que l'on considère le lieu où fut faite la trouvaille de 1653 comme le tombeau de Childéric, opinion que la présence d'ossements permet d'accepter comme très probable.

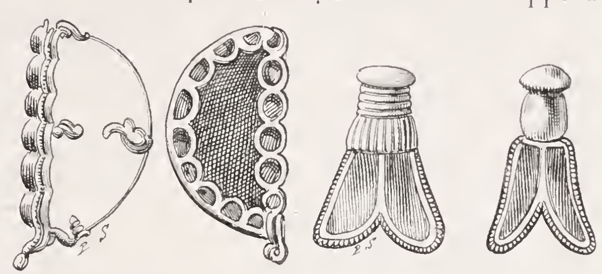


Fig. 191. — Fibule et abeilles trouvées dans le tombeau de Childéric.
(Lavisse et Parmentier, *Album historique*.)



Fig. 192. — Sceau de Childéric.
(Lavisse et Parmentier, *Album historique*.)

Toute la décoration des ornements d'or de l'épée du chef franc, ou plutôt la garniture de ce fourreau qui consiste en une partie de la poignée, l'entrée du fourreau, un anneau d'ornement intermédiaire et la bouterolle, est composée de tables de verre rouge ou de grenat, taillées en forme de rectangles, ces rectangles portant dans certains cas sur leurs bords des lignes ondées que suivent, bien entendu, les cloisons de métal formant les alvéoles où la décoration est sertie.

Toute cette ornementation est d'une fabrication absolument irréprochable, d'une finesse d'exécution que les orfèvres modernes, avec tout

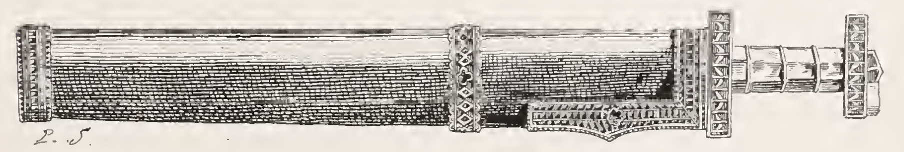


Fig. 193. — Épée de Childéric, provenant de son tombeau.
(Lavisse et Parmentier, *Album historique*.)

l'outillage dont on dispose aujourd'hui, pourraient à peine égaler. A cet égard, ce spécimen de verroterie — c'est le nom qu'on donne à ce genre d'ornementation — est très différent de certains des échantillons que l'on trouve couramment dans les tombeaux de l'époque barbare.

Beaucoup des pièces que nous avons à citer n'ayant qu'une date très incertaine et pouvant s'échelonner, au point de vue de leur fabrication, sur une période de deux ou trois siècles de durée, il est plus raisonnable de les énumérer dans l'ordre chronologique de leur trouvaille.

Il n'est pas douteux que dans la deuxième moitié du XVIIe siècle, au XVIIIe et au commencement du XIXe, on a dû bien souvent trouver des objets du même genre, mais les archéologues n'y ont sans doute attaché qu'une très mince attention; c'est ce qui fait qu'il faut arriver jusqu'au milieu du XIXe siècle pour rencontrer des trouvailles qui aient laissé quelques traces, et éveillé la curiosité des savants.



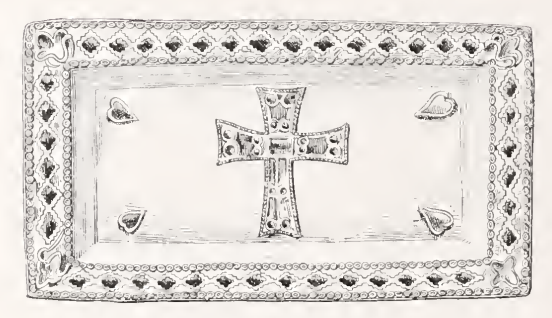


Fig. 194. — Vase et plat trouvés à Gourdon.
(Lavisse et Parmentier, *Album historique*.)

En 1845, à Gourdon (Côte-d'Or), on découvrit en terre une cachette dans laquelle se trouvaient un certain nombre de monnaies des empereurs Léon, Zénon, Anastase et Justin, un plateau rectangulaire et un vase en or en forme de calice muni de deux anses. Les bords du plateau rectangulaire de Gourdon sont décorés d'incrustations de verre rouge analogues, au point de vue du dessin, aux verroteries de l'épée de Childéric.

Aux angles du plateau on aperçoit des turquoises; une croix cloisonnée est fixée en son centre, et enfin sur le calice sont figurées des feuilles de lierre incrustées de verroteries, très analogues à celles que l'on rencontre dans des monuments chrétiens. La présence de la croix sur ce monument ne peut laisser aucun doute sur son origine : il a évidemment appartenu à un chrétien. Les monnaies de l'empereur Justin († 527) nous donnent une date approximative tout au moins de l'enfouissement de ces objets qui, très probablement, ont appartenu à un Burgonde converti, comme la plupart des gens de sa nation, au christianisme.

Le trésor de Gourdon n'est pas le seul de ce genre que nous ait livré le sol de la Bourgogne. Henri Baudot, dès 1829, avait commencé des fouilles qu'il poursuivit régulièrement pendant de longues années soit dans le cimetière de Sainte-Sabine, soit dans les cimetières de Charnay, d'où il exhuma un assez grand nombre de monuments qu'il a publiés, les uns se rapprochant du trésor de Gourdon au point de vue de la technique, d'autres paraissant dater d'une époque beaucoup plus récente, probablement de l'ère carolingienne.

Sur l'emplacement où l'on met généralement le champ de la bataille livrée contre Attila, en 451, des fouilles ont mis à jour en 1842, à Pouan, entre Arcis-sur-Aube et Méry-sur-Seine, une sépulture dans laquelle se trouvait un collier tout bosselé, une bague d'or avec inscription, le tout en or, des boucles, des fibules, la poignée d'une épée cloisonnée de verroteries et la poignée d'un coutelas. Ces objets, qui font partie maintenant du musée de Troyes, sont infiniment plus grossiers, au point de vue de la fabrication, que la plupart des objets trouvés en Bourgogne et que les armes de Childéric; mais le principe décoratif est le même, toujours l'alliance du verre rouge et de l'or.



Fig. 195. — Plaque de verroterie cloisonnée. (Musée de Cluny.)

Les fouilles de l'abbé Cochet en Normandie, les trouvailles de Rue-Saint-Pierre, au musée de Beauvais, les fouilles de Frédéric Moreau dans le département de l'Aisne, dans les cimetières de Caranda, celles du cimetière de Herpes dans la Charente, de la Somme dans la collection Boulanger à Péronne, un certain nombre de fibules, de plaques cloisonnées, de fragments de tout genre et de toute dimension, que possèdent des collections telles que le musée de Cluny ou le Cabinet des Médailles, ou le musée de Saint-Germain, mais dont les origines sont incertaines, révèlent toutes une même technique et un même sentiment artistique, avec des variantes seulement dans l'habileté de l'exécution ou dans la matière employée pour sertir la verroterie qui est tantôt l'or, tantôt l'argent, tantôt le bronze.

Deux plaques du musée de Cluny et du Cabinet des Médailles pourraient être classées dans une catégorie à part. C'est qu'en effet ici cette verroterie n'a point de fond comme dans les bijoux ou les ornements d'épées, c'est une verroterie à jour produisant à peu près l'effet d'un vitrail. Ce sont très probablement des fragments de coffrets ou de reliquaires.

Tous les monuments qu'on vient de citer pour la France sont des œuvres dont on peut échelonner la fabrication du v[e] au vii[e] siècle environ.

L'inventaire que l'on pourrait faire des monuments analogues pour les pays du nord de l'Europe, en particulier pour l'Allemagne, serait autrement considérable. Aussi bien en Danemark, en Hollande et en Belgique qu'en Angleterre, partout les tombeaux de l'époque barbare ont livré des objets du même genre, avec certaines variantes dans le style, mais offrant toujours le même principe de cloisonnage.



Fig. 195. — Fibule de verroterie cloisonnée. (Musée de Cluny.)

Peut-être, dans ces pays du nord de l'Europe, constate-t-on plus souvent sur les bijoux, l'alliance du filigrane avec la verroterie cloisonnée. Du moins les ouvrages de Montelius, où sont reproduits un grand nombre de bijoux provenant de fouilles de Suède et de Norvège, ceux enfin qu'a publiés Lindenschmidt, provenant en particulier d'Allemagne, ceux qu'a édités Roach Smith, provenant de fouilles exécutées en Angleterre, offrent un caractère commun que nous retrouvons aussi dans les bijoux de Gaule.

Dans certains cas, ces bijoux offrent une ornementation très stylisée à coup sûr, mais qui a pour point de départ l'étude directe de la nature. C'est ainsi que nous y voyons fréquemment reproduits des poissons, des chevaux marins, des oiseaux que l'on qualifie de perroquets, parce qu'ils offrent au point de vue du profil quelques-uns des caractères de ce genre d'oiseaux, que d'autres ont assimilés aux gypaètes, mais qui représentent dans tous les cas un oiseau de proie, ou parfois, comme dans certaines pièces de Cluny, un aigle. Ces mêmes poissons, ces mêmes oiseaux, nous les rencontrons encore dans les épingles à cheveux ou les fibules découvertes en Gaule, en Allemagne ou même plus loin dans la vallée du Danube. Il y a donc certainement similitude d'origine pour tous ces produits. Malheureusement, s'il nous est permis d'assigner des dates certaines ou à peu près certaines à beaucoup d'objets découverts en Allemagne ou en France, il n'en est pas de même pour tous ceux qui,

trouvés soit dans le nord de l'Europe, soit dans la vallée du Danube, soit encore beaucoup plus loin, au Caucase, nous permettent de suivre en quelque sorte la marche de l'invasion de cet art.

Pour ces derniers nous sommes dépourvus de synchronismes. On n'a point trouvé avec eux de monnaies ou l'on a négligé de noter celles qui pouvaient les accompagner, de sorte qu'il nous est, la plupart du temps, impossible de savoir à quelle époque ces œuvres ont été perdues ou enfouies.

Indiquons sommairement un certain nombre d'autres pièces découvertes dans le midi de l'Europe.

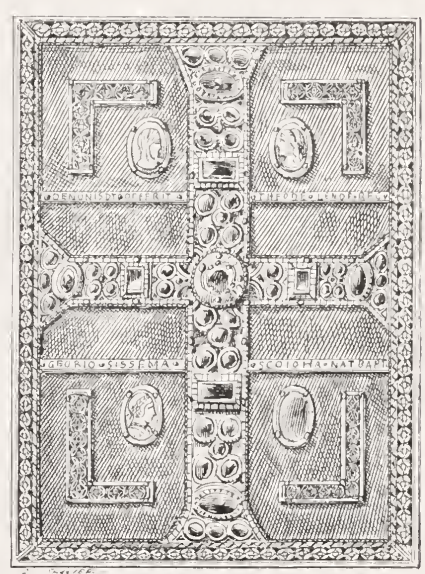


Fig. 197. — Couverture de l'évangéliaire du trésor de Monza.

(Lavisse et Parmentier, *Album historique*.)

Il en est pour l'Italie deux qui se recommandent tout d'abord à notre attention parce que l'une d'entre elles est, pour ainsi dire, datée d'une façon exacte. Dans le trésor de la basilique de Monza, on conserve une reliure ou couverture d'Évangéliaire en or, décorée sur chacun de ses plats d'une grande croix de verroterie cloisonnée, accompagnée de pierres en cabochons, et dont les bras viennent se raccorder à des bordures également cloisonnées. Les quatre compartiments, ainsi obtenus dans le champ de la reliure, portent eux-mêmes des ornements en forme d'angle droit ou de gamma, de la même technique. Le dessin de ces pièces offre soit des bordures composées de rectangles juxtaposés, soit un ornement en forme de disques recoupés par d'autres disques en quatre segments, le centre de chaque disque inscrivant un petit rectangle. Cette ornementation particulière, nous la retrouvons sur d'autres monuments d'orfèvrerie cloisonnée, en particulier sur la couronne du roi visigoth Receswinthe, provenant du trésor de Guarazzar. Nous la retrouvons également sur un fragment de bronze cloisonné avec verroterie rouge déposé au Musée de Namur. Cette couverture d'évangéliaire fait partie des cadeaux offerts par Théodelinde, fille de Garibald, chef des Bavarois, femme tout d'abord d'Autharis, roi des Lombards, mort en 589, puis d'Agilulfe, roi des Lombards également, en 590, laquelle Théodelinde mourut en 625. Ce don de Théodelinde à la basilique de Monza est attesté d'abord par des documents historiques, puis par une inscription tracée en deux lignes sur chacun des plats de la reliure. On a donc là un spéci-

men authentique de cette orfèvrerie cloisonnée, datant de la fin du VIe ou du commencement du VIIe siècle.

C'est encore au VIIe siècle qu'il faut attribuer le trésor découvert en 1858 à la Fuente de Guarazzar, près de Tolède, trésor qui a été retrouvé en deux fois, ce qui fait que la première partie, la plus importante du reste, est conservée au musée de Cluny, tandis que la deuxième est restée en Espagne et est déposée à l'Armeria de Madrid.



Fig. 198. — Couronne du roi Receswinthe.
(Lavisse et Parmentier.)

Ce trésor de Guarazzar consiste surtout en couronnes votives, dont les unes sont décorées de motifs d'architecture exécutés en filigranes soudés en plein sur la plaque de fond, dont les autres montrent une ornementation composée de cabochons, de pierreries ou de nacre et de bordures de verroterie cloisonnée. Les deux pièces principales, qu'il faut citer ici, sont la couronne votive du roi Receswinthe, à laquelle sont suspendues des lettres en or cloisonné de verroterie rouge donnant l'inscription : *Receswintus rex offeret* (le roi Receswinthe offre). Ce roi fut associé au gouvernement par son père en 659 et fut roi jusqu'en 672. Nous avons donc là un monument du VIIe siècle.

C'est également à cette époque, mais à une date un peu antérieure, que se rapporte une des couronnes conservées à Madrid, celle du roi Swinthila, qui porte à sa partie inférieure une série de lettres suspendues, cloisonnées également, donnant l'inscription : *Swinthilanus rex offeret* (le roi Swinthila offre cette couronne). Or, Swinthila fut roi des Goths en 621 et fut déposé en 631.

On a dit tout à l'heure qu'il y a une certaine ressemblance de facture et de décoration entre la bordure de l'évangéliaire de la reine Théodelinde, conservé à Monza, et la couronne de R.ceswinthe sur laquelle nous trouvons le même ornement composé de cercles se coupant les uns les autres. On peut rapprocher également de l'une des couronnes du trésor de Guarazzar décorée d'arcatures en filigrane, une autre couronne votive autrefois conservée au trésor de Monza et dont nous ne possédons plus que la reproduction, la couronne du roi Agilulfe. Ces divers rapprochements faits entre des monuments datant à peu près de la même époque permettent de considérer ces pièces comme appartenant à un même courant artistique.

On mentionnera encore ici deux grandes pièces en or d'une forme assez bizarre, composées chacune d'un bandeau aux extrémités duquel naît un autre bandeau de même largeur formant à peu près un demi-cercle. Ces deux objets absolument identiques ont été considérés comme des ornements de corsage, mais à vrai dire on ne voit pas très bien comment ils auraient été fixés sur la poitrine d'un personnage, soit dans le costume des hommes, soit dans le costume féminin, à moins que nous n'ayons là des fragments de ce costume militaire de parade qui a subsisté longtemps à Constantinople dans les cataphractes d'or des gardes impériaux. Ces deux ornements, trouvés aux environs de Ravenne, ont été considérés successivement comme contemporains de Théodoric, roi des Ostrogoths, mort à Ravenne en 526, — c'est l'opinion de Ferdinand

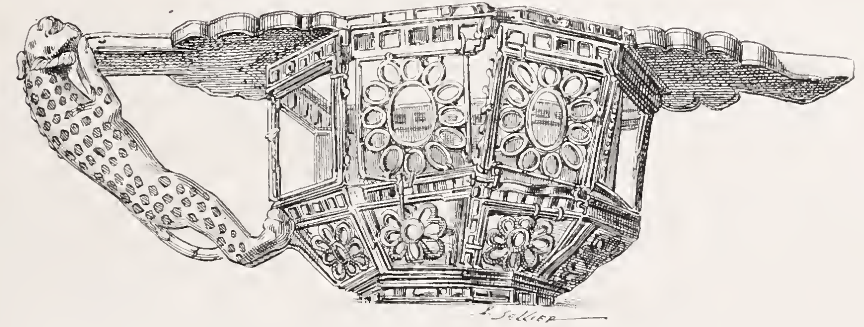


Fig. 199. — Vase en métal du trésor de Pétrossa.
(Lavisse et Parmentier, *Album historique*.)

de Lasteyrie, — puis comme ayant appartenu à Odoacre, roi des Hérules, mort en 493; c'est l'opinion qui a été soutenue par Rahn dans ses études sur l'archéologie de Ravenne. Que l'on adopte l'une ou l'autre de ces opinions, comme les dates ne sont pas sensiblement éloignées, on peut considérer ces pièces comme appartenant soit à la fin du ve siècle, soit au commencement du vi^e^. Mais ce qui a conduit à un rapprochement entre ces monuments et Théodoric, roi des Ostrogoths, c'est que dans l'ornementation formant bordure courante, on retrouve un motif en forme de triangle surmonté d'un cercle, qui n'est que la stylisation à outrance d'un motif végétal de l'architecture antique, une sorte de raie de cœur, lequel compose l'ornement principal de la frise du tombeau de Théodoric. Il ne faudrait pourtant pas en conclure que ces objets ou cet édifice ont été exécutés pour le même prince; il faut en conclure seulement qu'ils proviennent du même milieu artistique, milieu dans lequel on appliquait aux motifs d'art classique un même système de stylisation.

De tous les monuments que nous venons de citer ou de décrire rapidement, de Gaule, d'Allemagne, d'Angleterre, d'Italie et d'Espagne, il faut certainement rapprocher au point de vue de la technique, mais de la tech-

nique seulement et non point du style, un ensemble assez considérable que des pertes successives ont fini par singulièrement appauvrir, mais dont quelques pièces importantes subsistent encore aujourd'hui au musée de Bucarest : c'est le trésor dit de Petrossa, l'ancienne Petreosa, découvert en 1857.

Ce trésor se compose de pièces qui sont évidemment d'art et de provenances différents, mais dont nous ne voulons retenir pour l'instant qu'un ornement en forme d'oiseau de proie se présentant de face, que l'on a considéré comme un ornement de casque, un gorgerin d'or et deux coupes en forme d'octogone et de dodécagone munies d'anses, formées de guépards dont le corps est tacheté de grenats et de turquoises. Le gorgerin sertissait des pierreries ou de la verroterie. Dans la pièce en forme d'oiseau, la verroterie est appliquée comme sur les guépards; les coupes sont composées d'une sertissure d'or très épaisse enchâssant des morceaux de cristal de roche ou de verre soit rouge, soit de teinte vert foncé. Les coupes étaient par conséquent des pièces cloisonnées à jour. Si le style de cette ornementation est tout à fait différent de celui que nous trouvons dans les bijoux de l'époque barbare proprement dite, la technique est certainement la même; mais à quelle époque faut-il rapporter ce trésor de Petrossa, étudié successivement par Bock, par Linas et par Odobesco? On a voulu le considérer comme ayant appartenu à Athanaric, roi des Visigoths, mort à Constantinople en 481. C'est là une opinion aussi impossible à combattre qu'à admettre; mais peut-être en effet avons-nous affaire ici, à un trésor ayant appartenu à des Goths et antérieur au ve siècle. Du moins, une bague du trésor, portant une inscription, une patère qui appartient à un tout autre art que les coupes dont nous venons de parler, et qui porte une dédicace à Odin, permettent d'assigner une origine très ancienne à cet ensemble composé de pièces d'orfèvrerie, qui certainement n'ont pas toutes vu le jour dans la même région.

On doit rapprocher de ces deux pièces du trésor de Petrossa des médaillons impériaux en or sertis de grenats cloisonnés trouvés à Zsilagy-Somlo. Or, les portraits d'empereurs figurés sur ces médaillons répondent au temps de l'arrivée des Visigoths et de leur expulsion par les Huns.

Si l'on s'en tenait à ces indications, on pourrait évidemment tirer de ces rapprochements un argument en faveur de l'origine barbare du style d'orfèvrerie qui s'est répandu dans l'Europe tout entière, et dans le nord de l'Afrique même, à la suite de l'invasion des Vandales. Mais il faut reconnaître aussi que si beaucoup de ces ornements semblent provenir de Scythie (tel le type adopté pour les oiseaux), d'autres tels que les griffons, les guépards, les lions, ont une origine asiatique et plus méridionale bien prononcée; et sans préjuger des conclusions provisoires que

nous proposerons plus loin, il semble bien que si, à mesure que l'on s'avance vers l'Occident, toute cette ornementation subit une transformation et une stylisation particulières suivant qu'elle est pratiquée par telle ou telle population germanique, à l'origine, les types primordiaux devaient être de style franchement oriental. C'est pourquoi et sans, croyons-nous, qu'il soit nécessaire de discuter les arguments qui ont été mis en avant pour ces dénominations, le terme d'orfèvrerie gothique qui a été proposé ne nous paraît pas plus juste que celui d'orfèvrerie mérovingienne, si souvent employé chez nous par les archéologues pour désigner ces bijoux. Ce terme aurait encore à tout prendre un avantage sur celui de gothique, celui de désigner tout au moins une époque bien délimitée.

On peut admettre parfaitement, au point de vue du style, une parenté entre les objets trouvés en Angleterre, en Roumanie, dans la Russie méridionale, et attribués aux Goths et aux Gépides, et ceux trouvés au Caucase et en Crimée ou découverts en Allemagne, en Gaule, en Espagne et en Italie, mais il est inutile, croyons-nous, d'adopter pour des objets de même style, mais de provenances si diverses, un terme aussi vague que celui de gothique. Cette opinion est aussi insoutenable que celle qui a été présentée autrefois par Ferdinand de Lasteyrie dans son étude sur le trésor de Guarazzar, à savoir que les populations germaniques ont seules pratiqué l'orfèvrerie cloisonnée. Cette opinion n'a pas besoin d'être réfutée aujourd'hui. Les monuments que nous allons énumérer, d'origine certaine et bien orientale, prouvent amplement le contraire.

Les conclusions que l'on a tirées de l'étude des monuments que nous venons de passer rapidement en revue sont innombrables, mais de ces conclusions il n'y a lieu de retenir que le jugement des archéologues qui, se plaçant à un point de vue plus général, ont cherché à embrasser l'ensemble historique et artistique que nous révèlent ces découvertes. Quant aux travaux de détail qui nous font connaître telle ou telle trouvaille, pour intéressants qu'ils soient, quand les objets ainsi mis à jour sont remarquables, ils ne contiennent pas, la plupart du moins, d'idées générales. Il semble que presque toujours les savants qui se sont attachés à ces études n'ont considéré qu'isolément les objets qui faisaient le sujet de leurs publications.

Un monument conservé par le musée de Wiesbaden, monument qu'on ne saurait trop souvent citer à propos de cette période de l'art barbare, joint aux quelques autres que nous avons déjà fait connaître, peut nous fournir une hypothèse acceptable pour ces origines.

Le bijou du musée de Wiesbaden est très probablement un pectoral, destiné à être suspendu sur la poitrine à l'aide d'une chaîne. Trouvé à Wolfsheim, aux environs de Mayence, en 1870, il est en or et décoré sur l'une de ses faces d'incrustations de verre rouge foncé. Tel que nous

le possédons aujourd'hui, ce bijou est incomplet, et nous n'en avons que la moitié, ainsi qu'en témoignent les charnières qui subsistent sur l'un des côtés, à l'opposé d'une sorte de trèfle ou de fleuron formant un ornement terminal à l'extrémité du bijou. Une inscription, tracée en caractères cursifs au revers de cette pièce, en établit l'origine persane.

On y a lu le nom d'Artaxercès en écriture pelvi, et précisément dans les caractères qui sont en usage sur les monuments lapidaires et sur les monnaies des rois de la dynastie sassanide, de 226 à 300 après Jésus-Christ. Or, on sait que l'empereur Alexandre Sévère, né en Syrie, avait commandé en Perse et fut assassiné près de Mayence, ce qui a fait penser que ce bijou aurait été possédé par le césar romain qui l'aurait enlevé au trésor royal de Perse. Le nom d'Artaxercès n'est à la vérité accompagné d'aucun titre, mais il est légitime de supposer que les signes qui accompagnent généralement l'énonciation du nom d'un roi de Perse, devaient se trouver sur l'autre moitié du bijou, perdue aujourd'hui.

Mais je ne veux pas suivre dans tous leurs détails les raisonnements exposés soit par Gildemeister, soit par von Cohausen pour démontrer que cette pièce a été la propriété d'un roi de Perse et d'Alexandre Sévère. Ce qu'il faut en retenir, indépendamment de toute question de provenance historique, c'est que nous sommes en face d'un bijou de verroterie cloisonnée d'origine persane, remontant vraisemblablement au IIIe siècle, c'est-à-dire d'un monument presque contemporain du trésor de Petrossa, dont nous parlons plus haut, lequel date du IVe siècle.

Or, dans ce trésor de Petrossa, nous l'avons remarqué, si nous rencontrons des objets de provenances très diverses, il en est qui, par le style de leurs ornements, décèlent une origine orientale. Le dessin des guépards qui servent d'anses aux tasses du musée de Bucarest rappelle les animaux assyriens sculptés sur les bas-reliefs. Nous avons donc là déjà un ensemble de ressemblances entre ce bijou du musée de Wiesbaden et les pièces du trésor de Petrossa.

Voyons si de ces monuments on en peut rapprocher d'autres, d'origine également certaine.

On trouve dans les collections du Cabinet des Médailles, à la Bibliothèque Nationale, une grande coupe provenant du trésor de l'abbaye de Saint-Denis, connue au moyen âge sous le nom de *coupe du roi Salomon*.

C'est une patère composée d'un réseau d'or sertissant des disques et des rectangles de verre et de cristal de roche, alternativement rouge, vert ou incolore. Au centre se trouve un disque de cristal de roche gravé, que Longpérier, avec toutes sortes de raisons, a rapproché des portraits d'un roi sassanide, tels que les fournissent les monnaies du roi Chosroès Ier, qui régna de 531 à 579. La technique employée dans cette coupe de Chosroès est absolument celle que nous avons déjà rencontrée dans les

coupes, dans les tasses du trésor de Petrossa. Voilà donc encore un monument de provenance persane certaine.

Une des pièces mentionnées plus haut peut sans doute être rapprochée, non pas au point de vue de ses origines, mais au point de vue de la qualification qu'on lui a donnée dès une époque très ancienne, de ces monuments d'art oriental qu'on vient d'énumérer.

Nous avons déjà mentionné la boîte d'évangéliaire, en or cloisonné de verroterie, que conserve la basilique de Monza, à laquelle elle aurait été offerte par la reine Théodelinde avant l'année 625, date de la mort de cette princesse. Il est plus que probable qu'il faut identifier cette reliure en or avec la boîte précieuse contenant une copie des Évangiles envoyée par le pape Grégoire le Grand à Adaloald, fils de Théodelinde et d'Agilulphe, lors de son baptême, en 605. Or, si nous nous reportons à la lettre de Grégoire le Grand, comment cette pièce y est-elle qualifiée? « A notre très excellent fils, le roi Adaloald, nous avons pris soin d'envoyer, dit le pape, c'est à savoir : une croix avec du bois de la sainte croix de Notre-Seigneur et une leçon du saint Évangile renfermée dans une reliure persane. » Le texte porte plus exactement « une boîte persane » : *theca persica*.



Fig. 200. — Ornement en forme d'aigle du trésor de Pétrossa.
(Lavisse et Parmentier.)

On a voulu donner à cette épithète « persica » une interprétation qui serait peut-être bonne si nous avions affaire à un texte de bonne latinité, mais j'imagine que dans un document du VIIe siècle, il faut prendre ce qualificatif au sens propre et non point lui donner l'interprétation de « riche » ou de « somptueux » qu'il aurait eu dans un texte du premier ou du second siècle.

Qu'y aurait-il du reste d'extraordinaire, et ceci sans préjuger le moins du monde de l'origine de la pièce, à ce que des auteurs tels que Grégoire le Grand eussent été amenés à qualifier de persans des ornements dont bon nombre devaient en effet venir d'Orient? Le pape lui-même, dans son trésor, possédait vraisemblablement des œuvres d'origine orientale, peut-être même authentiquement persanes. En tout cas, ne serait-on pas autorisé, jusqu'à plus ample informé, à qualifier d'œuvre de Perse, d'*opus persicum*, le travail de verroterie que l'on trouve mentionné dans un certain nombre d'autres textes sous le nom d'*opus inclusorium*?

Sans doute, la plupart des bijoux rencontrés dans les sépultures barbares, à quelque pays qu'elles appartiennent, à quelque population barbare qu'elles répondent, semblent bien avoir été créés par leurs orfèvres; mais néanmoins, en s'appuyant sur certaines différences de technique, n'est-on point autorisé à croire que quelques-uns de ces monuments, parmi les plus beaux et les plus fins d'exécution, sont des œuvres venues sinon d'Orient, du moins de Byzance où l'on a continué à faire pendant longtemps de l'orfèvrerie cloisonnée, alors que cette pratique était tombée en décadence en Occident?

Il n'est point douteux, en effet, que les Byzantins ont adopté ce genre de travail pour la décoration de leur orfèvrerie. Nous en avons de notables exemples datant de différentes époques et d'origine absolument certaine. Ne citons que les principaux: le petit reliquaire de la Vraie Croix, envoyé au VIe siècle par l'empereur Justin à sainte Radegonde, à Poitiers, conservé encore aujourd'hui, bien que mutilé, au couvent de Sainte-Croix. Citons encore le reliquaire de la Vraie Croix, œuvre authentique du Xe siècle, — il est daté par une longue inscription, — conservé à Limbourg-sur-la-Lahn.

Or, à quelle source artistique les artistes byzantins du VIe siècle se sont-ils inspirés pour fabriquer des œuvres comme le reliquaire de la Vraie Croix? C'est certainement à l'art oriental et à l'art persan en particulier. Il ne faut pas oublier que les Byzantins étaient en contact perpétuel avec les populations persanes, et s'il est légitime de supposer que ce genre de décoration n'a pas été imaginé du tout au tout par les Persans, si ses origines doivent être retrouvées ou tout au moins recherchées dans des parties plus reculées de l'Asie centrale, il faut toutefois, dès maintenant, admettre que c'est par la Perse que les Byzantins ont connu cet art. Ils ont été parmi ceux qui ont concouru le plus activement à le propager, tout au moins à en prolonger la vogue.

On dira peut-être qu'on n'envisage ainsi qu'un des côtés de la question : l'apport oriental et byzantin dans cette orfèvrerie. Cette qualification d' « art oriental » appliquée à toute la bijouterie barbare n'est pas, tout compte fait, aussi mauvaise qu'on pourrait le croire au premier abord. Elle a tout au moins cet avantage d'être très générale et de ne pas engager l'avenir. Après cela, que l'on suppose que les populations barbares ont puisé cette ornementation à une source qui leur serait commune avec les Persans, c'est-à-dire à la civilisation asiatique, je n'y vois aucun inconvénient, en admettant toutefois que chaque peuple barbare a modifié, dans le sens de son génie propre, une technique qu'il avait reçue, mais non imaginée.

A toute cette histoire de l'orfèvrerie barbare, au moins dans notre pays, se trouve mêlée une figure intéressante qui, par un très grand

nombre de côtés, est devenue légendaire, la figure de saint Éloi. Le nom du ministre de Dagobert a joui et jouit encore d'une singulière popularité, et précisément à cause de cette popularité on a, pendant tout le moyen âge, enrichi la vie du personnage d'accessoires dont il faut soigneusement la dépouiller aujourd'hui.

Nous possédons une vie de ce saint écrite, dit-on, par son disciple saint Ouen, évêque de Rouen, né vers 609, mort en 683. On s'est plu à citer et à paraphraser cette vie qui, comme beaucoup de vies de saints de l'époque mérovingienne, est bien plutôt une apologie qu'un monument historique de premier ordre. On sent que quand l'auteur l'écrivait, saint Éloi était déjà considéré comme une sorte de personnage fabuleux sur lequel il était absolument impossible, surtout à un disciple, de dire la vérité. Nous ne pouvons donc tirer de ce monument qu'un certain nombre de renseignements chronologiques ou relatifs à l'origine et à la vie de saint Éloi.

Saint Éloi, en latin *Eligius*, naquit vers 588, à Chatelat, près de Limoges; il était peut-être gallo-romain d'origine, si l'on en juge par les noms de son père et de sa mère, Ékernis et Terragia. Il fut mis en apprentissage chez un orfèvre de Limoges. Venu à Paris, Éloi entra en relations avec Bobo, trésorier du roi, et devint monétaire de Clotaire II. Sous le successeur de ce roi, Dagobert, il fut trésorier, puis évêque simultanément de Noyon et de Tournay, en 640 ou 646. Il mourut vers 665.

Quelles que soient les discussions qui aient été élevées sur ces points chronologiques, admis pour l'instant, et sans entrer ici dans ces discussions, nous avons là un certain nombre de renseignements intéressants sur un homme qui fut orfèvre au VIIe siècle.

Les inventaires de trésors d'églises au moyen âge mentionnent un certain nombre de monuments considérés comme « œuvres de saint Éloi ». Plusieurs archéologues se sont donné la tâche ingrate de rechercher si ces textes pouvaient s'appliquer à quelque monument aujourd'hui subsistant ou à des monuments dont nous posséderions des descriptions suffisantes pour en essayer la restitution.

Charles Lenormant, dans un travail inséré dans les *Mélanges d'archéologie* de Cahier et Martin, a tenté de soutenir que le fauteuil dit de Dagobert, conservé autrefois à l'abbaye de Saint-Denis et aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale, serait l'œuvre de saint Éloi, et en effet, l'un des passages les plus souvent cités de la vie écrite par saint Ouen est relatif à un siège d'or fabriqué pour ce roi mérovingien par Éloi, lequel, à cette occasion, aurait donné la preuve de son honnêteté comme orfèvre. Or, des rapprochements mêmes faits par Lenormant avec les meubles de l'antiquité classique en bronze, il résulte clairement que ce fauteuil, dit de Dagobert, qui a pu parfaitement servir de siège à des chefs mérovingiens,

n'est qu'une ancienne chaise curule de l'époque romaine, modifiée très légèrement en plein moyen âge, au XIIe siècle, du temps de l'abbé Suger. Le travail original, le siège pliant dont les bras sont terminés par des têtes de lions, ne saurait être considéré comme une œuvre du VIIe siècle.

Linas, dans un travail spécial, a passé en revue tous ou à peu près tous les monuments qui ont été attribués à saint Éloi. Nous en donnerons ici une brève énumération : à Saint-Denis, le trône dit de Dagobert, une croix d'or et une coupe en jade montée en or; à Saint-Victor de Paris, une croix; à Notre-Dame de Paris, une croix; à Saint-Éloi de Noyon, un calice ; à Brive, un buste de saint Martin ; à Chatelat, un calice et une croix; à l'abbaye de Grandmont, deux croix en cristal; à l'abbaye de Saint-Martin de Limoges, une croix; à Saint-Martin de Tournay, un encensoir; à l'abbaye de Waulsort, un disque de cristal de roche gravé, qu'une inscription permet d'attribuer à l'époque carolingienne; à la cathédrale de Limoges, deux chandeliers d'autel; à l'abbaye de Solignac, une châsse émaillée; à l'abbaye de Charroux, encore une châsse ; à l'abbaye de Sainte-Croix de Poitiers, un reliquaire; à Saint-Martin de Saumur, un encensoir; à Notre-Dame de Chartres, deux aigles placés sur une grande châsse de Notre-Dame; à l'abbaye de Chelles, un calice; à Saint-Pierre de Sens, une châsse et un calice, etc. Cette liste pourrait sans doute être augmentée d'un certain nombre de mentions d'inventaires qui ne prouvent pas expressément que ces pièces remontaient à l'époque mérovingienne.

Les monuments dont on a pu faire en effet une critique plus serrée que celle que l'on peut appliquer à ces simples mentions d'inventaire, ceux dont nous avons encore des dessins du XVIIe et du XVIIIe siècle, tels que la croix à double traverse de Saint-Martin de Limoges, ne sauraient en réalité, ni de près ni de loin, être rapportés à l'époque mérovingienne comme certains archéologues ont cru devoir le faire, et les aigles de la grande châsse de Notre-Dame de Chartres, si imparfaits que soient les dessins qui nous les représentent, n'ont aucun rapport avec les aigles tels qu'on les fabriquait en Occident au VIIe siècle.

Il n'y a vraiment que trois pièces sur lesquelles il soit possible de discuter d'une façon sérieuse : la croix d'or et la coupe de jade conservée autrefois à l'abbaye de Saint-Denis, et le calice de Chelles.

Il est peu probable que la croix d'or, bien qu'elle soit qualifiée d'œuvre de saint Éloi dans un document de l'époque carolingienne, puisse être considérée comme un monument contemporain de Dagobert. La coupe de jade, qualifiée au XIIe siècle, dans un texte de l'abbé Suger, de monument orné d'œuvre cloisonnée de saint Éloi, a des prétentions autrement sérieuses à faire valoir, surtout étant donné que les représentations que nous possédons de cette coupe, aussi bien que les descriptions des inventaires de Saint-Denis, en permettent une restitution qui concorde

bien avec les spécimens de l'orfèvrerie du VIIe siècle que nous possédons ; mais la pièce est-elle sortie des mains de saint Éloi ? c'est ce que nous ne saurons jamais. Tout ce que l'on peut assurer, c'est que c'était très probablement un monument antique monté en orfèvrerie à l'époque mérovingienne.

Le calice de Chelles, dont nous possédons des images assez grandes, pourrait, lui aussi, être considéré comme une œuvre contemporaine de saint Éloi, sinon de lui. Ce qui semble certain, c'est que sur ce vase étaient sertis des rectangles en verre de couleur, blanc, vert et rouge et des cabochons que nous retrouvons, dans le même mélange décoratif, sur la monture d'or ornée de verroterie d'un vase antique conservé aujourd'hui à Saint-Maurice-d'Agaune. Mais dans tout cela, nous n'avons pas un document historique certain, car l'intérêt que la reine Bathilde, femme de Clovis II, portait à saint Éloi, intérêt qui la poussa à vouloir faire transporter le corps de ce personnage à l'abbaye de Chelles, n'est pas un argument absolument topique pour prouver que le vase de Chelles avait une origine royale et mérovingienne. Nous n'y contredisons pas, mais aucun texte contemporain ne vient nous affirmer que ce calice fût sorti des mains du ministre de Dagobert, et s'il fallait donner un sens au terme d'*œuvre de saint Éloi* qui revient si fréquemment dans les textes du moyen âge, il faudrait plutôt considérer cette qualification comme ayant eu, sous la plume des rédacteurs d'inventaires, la signification d'œuvre très ancienne.



FIG. 201. — Calice autrefois conservé à Chelles.
(LAVISSE ET PARMENTIER.)

En tout cas, nous possédons, pour une époque très voisine de saint Éloi, tant en France que dans les pays voisins, un certain nombre de monuments d'orfèvrerie barbare à destination religieuse, qui nous montrent l'emploi, dans certains cas, de l'orfèvrerie cloisonnée. Ces monuments sont, du reste, de valeur artistique très variable, les uns fort grossiers, les autres très soignés, malgré leur aspect un peu sauvage.

Nous trouvons des fragments provenant sans doute d'une châsse ou d'un reliquaire, fixés sur deux reliquaires du trésor de Conques refaits vraisemblablement au XVIe siècle. Nous notons également l'emploi du cloisonnage sur un petit reliquaire du VIe ou du VIIe siècle, conservé dans l'église de Saint-Bonnet-Avalouze, dans la Corrèze. Nous le retrouvons enfin sur un pied de vase en sardonix, conservé au trésor de Saint-Maurice-d'Agaune que nous citions tout à l'heure et sur une châsse du trésor de la même abbaye, entièrement recouverte de cloisons d'or sertissant des

grenats ou des pierres gravées antiques, châsse sur laquelle on relève aussi l'emploi de l'émail. Mais en somme ces pièces, pour l'époque mérovingienne, sont assez rares.



Fig. 202. — Châsse de Saint-Benoît-sur-Loire.

Nous ne devons pas oublier de citer à côté de ces monuments qui se rattachent par leur technique à la bijouterie mérovingienne, d'autres pièces de la même époque qui, elles, nous offrent des reliefs grossièrement repoussés, et rappellent certains modes d'ornementation que nous trouvons sur les sarcophages chrétiens, mais exécutés d'une façon très maladroite par des artistes tombés au dernier état de la barbarie, tels que les monétaires mérovingiens. Nous devons citer tout d'abord la petite châsse conservée à l'église de Saint-Benoît-sur-Loire, sur l'un des côtés de laquelle nous voyons représentés une série d'anges à mi-corps d'une extrême sauvagerie, accompagnés d'un ornement comportant des cordons noués ensemble et inscrivant des croix à branches égales.



Fig. 203. — Châsse de Saint-Bonnet-Avalouze.

L'un des côtés d'ailleurs de la châsse de Saint-Bonnet-Avalouze, que nous citions tout à l'heure, offre une décoration dans laquelle on s'est efforcé de représenter la figure humaine d'une façon encore plus grossière, tandis que sur l'autre côté, autour d'une croix en orfèvrerie cloisonnée sont noués des entrelacs très imparfaitement exécutés, mais qui sont le reflet direct des entrelacs tels que nous les trouvons sur les bijoux des ve, vi^e^ et viie siècles.



Phot. Hanfstangl.

Fig. 204. — Fragment de bijoux à entrelacs. Fouilles de Wittislingen.

(Musée National, Munich.)

Le mode de décoration que nous avons rencontré sur la châsse de Saint-Maurice-d'Agaune en Valais, l'alliance de l'émaillerie et de la verroterie cloisonnée, nous le retrouvons à une époque beaucoup plus tardive

sur des monuments qui ne sont pas antérieurs au IXe et au Xe siècle.

C'est ainsi qu'une châsse qui est passée du trésor de Herford en Westphalie au musée d'art industriel à Berlin, châsse qui provient de l'ancienne collégiale de Saint-Denis d'Enger, fondée par Witikind, montre une série d'oiseaux et d'entrelacs très barbarement exécutés en or, avec verroterie cloisonnée et émail. Si on admet que cette châsse a été donnée par le fondateur de la collégiale, elle remonterait à la fin du VIIIe siècle ou tout au plus au commencement du IXe. Un reliquaire de la collégiale de Bero-Munster en Suisse, reliquaire qui n'est pas antérieur au IXe siècle, comme celui qui est conservé au musée épiscopal d'Utrecht, offre également le même système de décoration.



Phot. Hanfstängl.

Fig. 205. — Agrafe de Wittislingen. (Musée National, Munich.)

On voit donc que cet art de l'époque barbare, qui consiste à décorer des métaux en y incrustant des fragments de verroterie ou des pierres taillées en tables, a persisté en Occident presque jusqu'à l'époque où nous en constatons encore la vogue dans les monuments byzantins créés à Constantinople. Le reliquaire de Bero-Munster est à peine de cent ans antérieur au reliquaire byzantin de la Vraie Croix conservé à Limbourg, seulement, tandis que la pièce occidentale est extrêmement grossière de facture et appartient à un art tout à fait en décadence, le reliquaire byzantin nous montre au contraire une technique excessivement personnelle, un art qui est encore doué d'une très grande vitalité et qui ne sera détrôné que plus tard par l'application générale de l'émail à la décoration de l'orfèvrerie.

Je ne sais au juste s'il faut admettre que ce genre d'ornementation que nous voyons persister dans l'orfèvrerie religieuse a duré aussi longtemps en ce qui touche l'orfèvrerie civile et la bijouterie. Je sais bien que l'on a essayé de faire descendre jusqu'au IXe siècle l'exécution de bijoux aussi parfaits que ceux provenant des fouilles de Wittislingen conservés

au Musée national bavarois de Munich, mais la technique de ces bijoux, surtout de la fibule ronde et de la fibule en arc, est si excellente qu'il me semble bien difficile de les attribuer à un moment où le système qui avait eu sa vogue surtout aux ve, vi^e^ et viie siècles, était en décadence. Enfin, en ce qui concerne la plus grande de ces fibules, l'inscription latine niellée sur son revers est conçue dans un style qui rappelle beaucoup plus le latin de l'époque mérovingienne que celui de l'époque carolingienne.

Origines de l'émaillerie. — Nous devons dire ici, à propos de l'orfèvrerie, un mot de l'origine d'un autre décor que nous retrouverons appliqué d'une façon très large dans le cours du moyen âge, et dont nous relevons déjà des traces à l'époque barbare, puis à l'époque carolingienne. L'émail apparaît sous la forme d'émail champlevé dans une série de monuments de bronze qui sont tous antérieurs au iiie siècle, monuments qui appartiennent par conséquent à la période de l'art classique, mais qu'on ne saurait rattacher d'une façon bien étroite ni à l'art grec, ni à l'art gallo-romain, étant donné que les ornements en sont assez différents de ceux qu'employaient les artistes classiques.

Ces monuments de bronze émaillé se rencontrent un peu partout, en Allemagne, en Angleterre, en France; tous montrent la même technique et certaines similitudes de style qui permettent de leur attribuer la même origine.

Nous n'entrerons pas dans les discussions fort longues auxquelles a donné lieu l'origine de l'émail, nous n'examinerons pas à nouveau la valeur qu'il faut attribuer à un texte grec du iiie siècle, à un passage du rhéteur Philostrate dans sa description d'une galerie antique. Nous ne pouvons ici nous livrer à de longs développements, mais donner seulement des hypothèses probables. Au surplus, peut-être a-t-on attaché trop d'importance à ce texte dû à un littérateur, dont on a voulu serrer chacun des mots de trop près, pour lui faire rendre ce qui n'était probablement pas dans la pensée de l'auteur qui l'a écrit. Peut-être faudrait-il attribuer à cette technique de l'émail, telle que nous la voyons employée dans la patère de Pirmont, dans la gourde découverte en Istrie, à Pinguente, dans les vases de la Guerche ou d'Ambleteuse, dans les pièces découvertes en Angleterre, la même origine, ou tout au moins des origines analogues à celles que nous sommes disposés à attribuer à la technique de l'orfèvrerie cloisonnée; car si dans l'antiquité classique nous voyons en certains cas, dans les bijoux grecs notamment, employer l'émail, mais d'une façon assez différente, c'est dans des pièces découvertes au Caucase que nous rencontrons surtout des analogies très frappantes avec les monuments antérieurs au iiie siècle trouvés en Occident.

Or, ces bronzes émaillés et champlevés du Caucase appartiennent à un art asiatique très voisin de l'orfèvrerie cloisonnée.

La forme des animaux représentés sur un certain nombre de fibules de ce genre ne laisse aucun doute sur l'origine commune de ces différents monuments. Nous y voyons des figures d'oiseaux stylisées de la même façon que sur les fibules ou sur les épingles à cheveux de l'époque barbare.



Phot. Hanfstängl.

Fig. 206. — Fibule de Wittislingen.
(Musée National, Munich.)

A quelle date peut-on faire remonter ces monuments du Caucase? Il serait bien difficile dès maintenant de se prononcer sur ce point. Il est, d'autre part, aussi malaisé d'établir un lien quelconque entre l'émaillerie telle que nous la voyons pratiquée par des artistes romains antérieurement au IIIe siècle et l'émaillerie telle que l'emploient les Byzantins au VIe siècle, en particulier sur le reliquaire de Sainte-Croix de Poitiers.

Mais si, d'une part, nous pouvons croire que les Byzantins ont emprunté la technique de l'orfèvrerie cloisonnée aux Orientaux (et nous employons ici ce terme d'une façon très générale), pourquoi, lorsque nous voyons ces mêmes Byzantins employer sur ces mêmes monuments l'émaillerie, c'est-à-dire un art très peu pratiqué dans l'antiquité, surtout avec la nouvelle technique que nous font connaître les monuments grecs, pourquoi ne serait-il pas légitime de penser que ces ouvriers byzantins ont puisé aux mêmes sources, et la technique du cloisonnage et la technique de l'émaillerie? Si on adopte cette hypothèse il n'y aurait pas de difficultés sérieuses à admettre que l'émaillerie occidentale, telle que nous la voyons renaître à l'époque romane en Occident, n'est que l'imitation et souvent la sim-



Phot. Hanfstängl.

Fig. 207. — Fibule de Wittislingen.
(Musée National, Munich.)

plification de l'émaillerie que l'on trouve sur les monuments byzantins. Un certain nombre d'œuvres de date certaine nous prouvent en effet que les Occidentaux ont commencé par remettre en honneur la technique de l'émaillerie, suivant les principes qui étaient admis par les artistes de Constantinople. Les plus anciens émaux au moins que nous possédions et qui datent du IXe et du Xe siècle : coffret de la Circoncision au trésor de Conques, patène et calice de saint Gozlin à la cathédrale de Nancy, portent des émaux cloisonnés fabriqués à la byzantine; puis, dans le premier monument que nous venons de citer, une modification très légère de cette technique, sauf dans des morceaux dont l'exécution pourrait être attribuée à des artistes grecs.

Nous avons donc chez nous, dès le IXe siècle, à la fois l'imitation de monuments byzantins d'émaillerie et des preuves de la tentative personnelle d'un orfèvre occidental pour simplifier cette technique. Cet effort, que l'on peut considérer alors comme isolé, devait cependant, par la suite, être repris par de nombreux artistes, puisque, de modifications en modifications, l'émaillerie devait prendre chez nous un développement qu'elle n'a jamais eu à Constantinople et subir des transformations qui, modifiant une technique excessivement coûteuse et compliquée, devaient la rendre propre à servir à l'ornementation d'œuvres rapidement exécutées, et que l'on pourrait qualifier de monuments de pacotille.

Dans ces courtes notions sur l'émaillerie, nous laissons de côté à dessein certains monuments que l'on a qualifiés de gaulois ou de gallo-romains, tels que les émaux découverts dans le sol de l'ancienne Bibracte, parce que, à vrai dire, nous ne pouvons rattacher ces débris émaillés à aucun monument à date certaine, et nous nous refusons à considérer comme gallo-romaines un très grand nombre de pièces, fibules de toutes sortes et de toutes dimensions, qui portent un ornement émaillé, fabriqué soit par le procédé du champlevé, soit par la juxtaposition de morceaux de verre formant une sorte de mosaïque et soudés les uns aux autres par l'action du feu.

Ces pièces, dont un très grand nombre rappellent par la forme la bijouterie barbare cloisonnée, ne laissent pas que d'être un peu embarrassantes, car elles tendraient à montrer, ce qui n'est pas soutenable au point de vue des dates, qu'il y a eu en Occident, antérieurement à l'invasion de l'orfèvrerie cloisonnée, des importations de bijouterie barbare. Cependant on pourrait encore se faire un argument de l'existence de ces bijoux de bronze émaillés, de leur style particulier, pour arriver à déterminer, à affirmer même l'origine commune et de la verroterie cloisonnée et de la bijouterie émaillée, c'est-à-dire une origine orientale.

Que nous trouvions un certain nombre de ces bijoux soit au Caucase,

soit en Sibérie, peu importe; nous ne pouvons aujourd'hui encore indiquer aucun centre de fabrication. Tout ce que nous pouvons affirmer, c'est que grâce aux importations orientales, directes ou indirectes, tout le style de l'orfèvrerie, à partir du v[e] siècle, s'est modifié en Occident[1].

1. On trouvera au livre II l'histoire de l'orfèvrerie et des ivoires carolingiens. Les monuments des arts mineurs de cette période se rattachent si étroitement à celle de l'époque romane, la ligne de démarcation est quelquefois si difficile à tracer entre eux, qu'il a paru préférable de n'en pas fragmenter l'étude.

BIBLIOGRAPHIE

I

LA PEINTURE EN OCCIDENT DU V[e] AU IX[e] SIÈCLE EN DEHORS DE L'ITALIE (PÉRIODE PRÉCAROLINGIENNE ET CAROLINGIENNE)

SOURCES HISTORIQUES

La plupart des textes essentiels sont groupés dans J. von Schlosser, *Schriftquellen zur Gesch. der Karoling. Kunst* et *Quellenbuch zur Kunstgesch. des abendländ. Mittelalters* (*Quellenschriften zur Kunstgesch.*, N. F., IV et VII, 1892 et 1896), où l'on trouve une abondante bibliographie.

On peut également consulter : du même, *Beiträge zur Kunstgesch. aus den Schriftquell. des frühen Mittelalt.* (*Sitzungsb. der K. Akad. der Wiss. in Wien, Phil.-hist. Cl.*, CXXIII, 2, 1891) et Steinmann, *Die Tituli und die Kirchl. Wandmalerei im Abendl. vom V bis zum XI Jahrh.*, Leipzig, 1892.

OUVRAGES GÉNÉRAUX (sur la miniature surtout).

Parmi les histoires générales de l'art, consulter avec prudence, vu leur date déjà ancienne : Schnaase, *Gesch. der bild. Künste*, 2[e] éd., III, 1869; Woltmann et Woermann, *Gesch. der Malerei*, I, 1879 : Franz, *Gesch. der christl. Mal.*, I, 1887; même Janitschek, *Gesch. der deutschen Mal.*, 1890 (chap. très développé sur la miniature, mais en cours de publication antérieurement à l'ouvrage du même auteur, qui inaugura une nouvelle méthode de classement). — Labarte, *Hist. des arts industriels*, 2[e] éd., 1872-1875, est encore plus vieilli. — Parmi les livres de vulgarisation plus sommaire, citons surtout A. Molinier, *Les Manuscrits et la Miniature*, 1892.

Capitale sur la matière est la somptueuse publication, *Die Trierer Ada-Handschrift*, Leipzig, 1889, fol., 38 pl.: importants chap. de Corssen (p. 29 à 61) sur les familles de textes, et de Janitschek (p. 63 à 111) sur les écoles de miniaturistes carolingiens (premier essai de synthèse méthodique, utilisant les travaux antérieurs du comte de Bastard et de L. Delisle). — Kraus, *Gesch. der christl. Kunst*, I et II, 1896-1897; Venturi, *Storia dell' arte italiana*, II, 1902, et même F.-F. Leitschuh dans un livre plus spécial sur ce sujet, *Gesch. der Karoling. Mal.*, Berlin, 1894 (Cf. du même, *Der Bilderkreis der Karoling. Mal.*; Bamberg, 1889), ne font guère que suivre Janitschek. — Plus personnelle, quoique s'appuyant sur les mêmes données, est la thèse de S. Berger, *Hist. de la Vulgate*, 1893; importante pour la critique des textes surtout. — La question des écoles carolingiennes a été enfin, incidemment reprise et revisée scientifiquement dans deux publications, sur le type de celle de Janitschek : Sauerland et Haseloff, *Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier*, Trèves, 1901 ; et G. Swarzenski, *Die Regensburger Buchmalerei des X und XI Jahrh.*, Leipzig, 1901.

Entre autres ouvrages indispensables de L. Delisle, citons surtout : *Le Cabinet des manuscrits* (1868-1881, 3 vol. et pl.); *Mélanges de paléogr. et de bibliogr.*, 1880; *Mém. sur d'anciens Sacramentaires* (*Mém. de l'Acad. des inscript.*, XXXII, I, 1886) ; de nombreux articles dans la *Bibl. de l'Éc. des Chartes*, les *Notices et extraits des ms.*, les *Mém. de l'Acad. des inscript.*, le *Journal des Savants*, etc. (Cf. P. Lacombe, *Bibliogr. des travaux de L. Delisle*, 1902). — Divers travaux de L. Traube (*Centralblatt für Bibliothekswesen*, IX; *Sitzungsb. der K. B. Akad. der Wiss. zu München*, 1891, etc.) sont également importants à dépouiller. — La paléographie peut être étudiée de façon élémentaire dans M. Prou, *Manuel de paléogr. lat. et fr. du VI[e] au XVII[e] s.*; 2[e] éd., 1892. — Pour l'histoire de l'illustration des textes liturgiques, les ouvrages de

Springer, bien que vieillis, gardent leur intérêt : *Die Psalterillustrationen im frühen Mittelalt.*, 1880 ; *Die Genesisbilder in der Kunst des früh. Mittelalt.*, 1884; *Der Bilderschmuck in den Sacramentarien des früh. Mittelalt.*, 1889. Important, sur cette dernière classe de livres, est l'ouvrage plus récent de A. Ebner, *Quellen und Forschungen zur Gesch. und Kunstgesch. des Missale Romanum, Iter Italicum*, 1896.

Parmi les grandes publications illustrées est à citer en première ligne celle du comte A. de Bastard, *Peintures et ornements des manuscrits* (1852-1869, pl. en couleur). Cf. L. Delisle, *Les collections de Bastard d'Estang à la Bibl. Nat.* (1885) et *Bibl. de l'Éc. des Chartes* (1882). — Très importante aussi est la publication anglaise (phot.): *The Paleographical Society* (1re et 2e séries, 1873-1894, 5 vol.). — On peut également consulter : Du Sommerard, *Les arts au moyen âge*, 1836-1848; Silvestre, *Paléographie universelle*, 1839-1841; Louandre, *Les arts somptuaires*, 1852 sq.; Humphreys, *The illuminated books of the Middle-ages*, 1844; Westwood, *Paleographia sacra pictoria*, 1843-1845; Cahier et Martin, *Mélanges d'archéol.*, 1847-1856, et *Nouv. Mélanges*, 1874-1877 : et surtout l'*Album paléographique* publié par la Soc. de l'Éc. des Chartes, 1887 (introduction de L. Delisle). — Entre autres ouvrages (avec pl.), classés par bibliothèques, signalons enfin : E. Fleury, *Les ms. à miniatures de la Bibl. de Laon*, 1863, 2 vol., et *Les ms. à miniat. de la Bibl. de Soissons*, 1865; E.-A Bond et E.-M. Thompson, *Catal. of ancient ms. in the British Museum* (*Part II, Latin*), 1884; G.-F. Warner, *Illuminated ms. in the British Mus.* (3 fasc., 1899-1901; en cours de publication); O. von Heinemann, *Die Handschriften der herzogl. Bibl. zu Wolfenbüttel*, 1884-1900, 8 vol.; F. Leitschuh, *Aus den Schätzen der Kgl. Bibl. zu Bamberg*, 1888; L. von Kobell, *Kunstvolle Miniat. und Initialen aus Handschriften des 4 bis 16 Jahrh.*, 1890 (sur les ms. de Munich); Beissel, *Vatikanische Miniaturen*, 1893; Omont, *Fac-similés de ms. grecs, latins et français du ve au xive s. exposés dans la galerie Mazarine* (*Bibl. nat.*), 1901 ; etc.

OUVRAGES SPÉCIAUX (par époques et groupes de manuscrits).

I. **Période précarolingienne.** — Sur les origines de l'ornementation précarolingienne ou irlandaise, voir surtout : Keller, *Bilder und Schriftzüge der irisch. Ms. in den schweizer. Bibl.* (*Mittheil. der antiquar. Gesellschaft zu Zurich*, VII, 1851) et L. Courajod, *Leçons professées à l'Éc. du Louvre* (I, 1899), d'une part: Unger (*Rev. celtique*, no 1, mai 1870) et E. Müntz, *La miniat. irland. et anglo-saxonne au ixe s.* (*Études iconogr. et archéol. sur le moyen âge*, 1887), de l'autre. — Cf. également : Dr S. Müller, *Die Thier-Ornamentik im Norden*, trad. Mestorf (1881); E. Dobbert, *Zur Gesch. der frühmittelalt. Miniaturmal.* (*Repert. für Kunstw.*, V, 1882); K. Lamprecht, *Initial-Ornamentik des VIII bis XIII Jahrh.* (1882); etc. — Capital sur les ms. britanniques est l'ouvrage de Westwood, *Fac-similes of the Miniat. and Ornam. of Anglo-Saxon and Irish Ms.* (1868, pl. en couleur); utiles à consulter, Miss M. Stokes, *Early christian Art in Ireland*, 1887, et J.-A. Bruun, *An inquiry in the art of the illuminated ms. of middle-ages, Part I, Celtic illumin. ms.*, 1897. — Sur le Codex Amiatinus, voir De Rossi, *La Bibbia offerta da Ceolfrido abbate* (*Omaggio giubilare della Bibl. Vaticana al S. P. Leone XIII*, 1888). — Sur le Pentateuque Ashburnham : O. von Gebhardt, *The miniat. of the Ashb. Pentateuch*, 1883; L. Delisle, *Les ms. du comte d'Ashburnham*, 1883, et *Cat. des ms. des fonds Libri et Barrois*, 1888; S. Berger (*Bull. de la Soc. des Antiquaires de France*, 1892, p. 163 sq.). — Sur des ms. continentaux de cette période : L. Delisle, *Notice sur un ms. mérovingien de la Bibl. roy. de Bruxelles* (*Notices et extraits des ms.*, XXXI, 1, 1884); *Notice sur un ms. de l'abbaye de Luxeuil* (*Ibid.*, XXXI, 2, 1886); etc.

II. **Période carolingienne.** — Sur les mosaïques d'Aix-la-Chapelle et de Germigny-les-Prés, voir Ciampini, *Vetera monimenta* (1690-1699, II, pl. 41) et A. Lenoir, *Architecture monastique* (II, 1856, p. 144 sq.). — Sur la miniature, pour les comparaisons avec l'art oriental, consulter surtout : Strzygowski, *Die Calenderbilder des Chronographen vom Jahre 354* (*Jahrbuch der deutschen archaeol. Instituts, Ergänzungsheft* I, 1888) et *Das Etschmiadzin Evangeliar*, 1891; F. Wickhoff, *Die Ornamente eines altchristl. Codex der Hofbibl.* (*Jahrb. der Kunsthist. Samml. der allerhöchst. Kaiserhauses:* Wien, XIV, 1893); Janitschek, *Zwei Studien zur Gesch. der Karoling. Mal.* (*Strassburger Festgruss an A. Springer*, 1885); etc.

Comme études de détail sur les divers groupes de ms., signalons en les classant par écoles :

1° ***École dite du palais.*** — J. von Arneth, *Ueber das Evang. Karl's des Grossen in der K. K. Schatzkammer* (*Denkschriften der K. Akad. der Wiss., Phil.-hist. Cl.*; Wien, XIII, 1864); Marchal (*Bulletins de l'Acad. roy. de Bruxelles*, XI, 1, 1844) et S. Beissel, *Das Karoling. Evangelienbuch des Aachener Münsters* (*Zeitschrift für christl. Kunst*, I, 1888).

2° ***École de Godesscalc.*** — Outre l'ouvrage capital (*Die Trierer Ada Handschrift*), consulter Ledieu (*Rev. de l'art chrét.*, 1886), sur le ms. d'Abbeville; — Ed. Fleury, *Les ms. à miniat. de la Bibl. de Soissons*, 1865, sur celui de Soissons; etc.

3° ***Bibles de Théodulfe.*** — Importante étude de L. Delisle (*Bibl. de l'Éc. des Chartes*, XL, 1879).

4° **École de Tours**. — Comme base essentielle, L. Delisle, *Mém. sur l'école calligr. de Tours au IXe s.* (*Mém. de l'Acad. des inscript.*, XXXII, 1885; tirage à part). — L'ouvrage de Bossebœuf, *École de callígr. et de miniat. de Tours. I. Des origines au Xe s.* (*Mém. de la Soc. archéol. de Touraine*, XXXVI, 1891) est de critique peu sûre. — Sur des questions de détail, voir aussi : De Rossi, *L'inscription du tombeau d'Hadrien Ier* (*Mél. d'archéol. et d'hist. de l'Éc. fr. de Rome*, VIII, 1888; E. Auguin, *Monogr. de la cathédrale de Nancy*, 1882; L. Delisle, *Le Sacramentaire d'Autun* (*Gaz. archéol.*, 1884); Gaullieur (*Mém. de l'Inst. nat. genevois*, I, 1854); etc.

5° **École de Reims**. — Sur les Év. d'Ébon, E. Aubert (*Mém. de la Soc. des Antiquaires de France*, 1879). — Sur le Psautier d'Utrecht, qui a été reproduit intégralement par la photographie (*Latin Psalter in the University Library of Utrecht*; London, 1875), sont importants à consulter surtout : A. Goldschmidt, *Der Utrecht Psalter* (*Repert. für Kunstw.*, XV, 1892); P. Durrieu, *L'origine du Psautier d'Utrecht* (*Mél. Julien Havet*, 1895; tirage à part); H. Graeven, *Der Vorlage des Utrechtpsalters* (*Repert. für Kunstw.*, XXI, 1898); Tikkanen, *Die Psalterillustrationen im Mittelalt.*, I, 5e fasc. (Helsingfors, 1900); etc. — Sur les rapports avec l'école du palais, cf. enfin G. Swarzenski, *Die Karoling. Malerei und Plastik in Reims* (*Jahrb. der Kgl. preuss. Kunstsamml.*; Berlin, 1902; étude très neuve sur l'école).

6° **École franco-saxonne**. — Comme base essentielle, L. Delisle, *L'Évangéliaire de Saint-Vaast*, 1888.

7° **École dite de Corbie**. — Sur les Év. de Saint-Emmeran, G. Swarzenski, *Die Regensburger Buchmalerei*. — Sur le livre d'heures de Charles le Chauve, Rahn (*Anzeiger für schweiz. Alterthumskunde*, 1878), et Meyer (*Sitzungsb. der K. B. Akad. der Wiss. zu München*, 1883). — Sur la Bible de Saint-Paul, Westwood, *The Bible of the monast. of Saint-Paul near Rome* (Oxford, 1871; phot. Parker); etc.

8° **Écoles de Fulda, de Saint-Gall, etc.** — Sur Fulda : P. Clemen, *Die Schreibschule von Fulda* (*Repert. für Kunstw.*, XIII, 1890), et J. von Schlosser, *Ein Fuldaer Miniaturhandschrift* (*Jahrb. der Kunsthist. Samml. des allerhöchst. Kaiserh.*; Wien, XIII, 1892), etc. — Sur Saint-Gall : Rahn, *Das Psalterium aureum von Sanct-Gallen* (1878) et *Gesch. der bild. Künste in der Schweiz*, I, 1874-1876. — Sur les Apocalypses : Th. Frimmel, *Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalt.* (1885); Braun, *Beitr. zur Gesch. der Trierer Buchmalerei* (*Westdeutsche Zeitsch., Ergänzungsheft*, IX, 1896). — Sur les illustrations de Prudence : R. Stettiner, *Die illustrierten Prudentiushandschriften*, 1895.

II

LA PEINTURE DANS L'ITALIE MÉRIDIONALE DU Ve AU XIe SIÈCLE

Mgr O. Piscicelli-Taggi, *Pitture cristiane del IXe secolo a San-Vincenzo in Volturno*, Mont-Cassin, 1896, brochure. — A. Avena, *Monumenti dell' Italia meridionale* (*Relazione dell' Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti*), Rome, 1902. — É. Bertaux, *L'Art dans l'Italie méridionale*, I (*École française de Rome*), Paris, 1903.

III

LA SCULPTURE EN ITALIE DU VIe AU Xe SIÈCLE

R. Cattaneo, *l'Architecture en Italie du VIe au XIe siècle*, Venise. — B. Capasso, *Monumenta neapolitani ducatus*, Naples, II, 2e partie. — *Sorrento e Tasso*, Naples, 1895 (sculptures du Musée de Sorrente). — É. Bertaux, *l'Art dans l'Italie méridionale*, I, 1904. — Mazzanti, *La scoltura ornamentale romana dei bassi tempi* (*Arch. stor. dell' Arte*, 1896) I, 1904. — Rivoira, *le Origini dell' Architettura lombarda*, Rome, 1901. — M. G. Zimmermann, *Oberitalienische Plastik*. — *La Basilica di San Marco*, Venise. — L. Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre*; I, *les Origines*, Paris, 1899. — A. Marignan, *Un historien de l'art français. Louis Courajod*, Paris, 1899. — A. Venturi, *Storia dell' Arte italiana*, II, Rome, 1902.

IV

LES INFLUENCES ORIENTALES

Nous ne pouvons donner ici la liste complète des ouvrages consultés pour cette étude car la plupart d'entre eux se trouvent cités dans les chapitres précédents. Nous indiquons

seulement les principaux travaux relatifs, soit aux rapports de l'Occident avec l'Orient, soit aux influences orientales dans les arts de l'Occident.

Baron de Baye, *Origine orientale de l'orfèvrerie cloisonnée*. Paris, 1893, in-8°. — J.-A. Brutails, *L'archéologie du moyen âge et ses méthodes. Études critiques*, Paris, 1900, in-8°. — L. Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre*, publiées par MM. Henry Lemonnier et André Michel; t. I, *Origines de l'art roman et gothique*, Paris 1899, in-8°. — De Guignes, *Mémoire dans lequel on examine quel fut l'état du commerce des Français dans le Levant... avant les Croisades: Mémoires de littérature tirés des registres de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, t. XXXVII, 1774, p. 467-528. — Jacobs, *Note sur le commerce de la Gaule au temps de Dagobert*; *Revue archéologique*, nouv. série, t. IV, 1861. — A. Longnon, *Géographie de la Gaule au VI*e *siècle*, Paris, 1878, in-8°. — De Longpérier, *De l'introduction des noms perses dans l'Occident et particulièrement dans les Gaules*; *Revue archéologique*, 6e année, t. 1, 1849. — A. Marignan, *Un historien de l'art français : Louis Courajod*; 1, *Les temps francs*, Paris, 1899, in-8. — Fr. Michel, *Recherches sur le commerce et la fabrication... des étoffes de soie... et autres tissus précieux en Occident, principalement en France, pendant le moyen âge*, Paris, 1852-1854, 2 vol. in-4°. — A. Riegl, *Stilfragen; Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, 1893, in-8°. — J. Strzygowski, *Seidenstoffe aus Aegypten im Kaiser-Friedrich-Museum; Wechselwirkungen zwischen China, Persien und Syrien in spätantiker Zeit. Jahrbuch der Preussischen Kuntssammlungen*, Berlin, 1903, in-4°. J. Strzygowski, *Koptische Kunst* (*Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire*), Vienne, 1904, in-4°. — W. Vöge, compte rendu de : A. Marignan, *Un historien de l'art français* (voir ci-dessus) : *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1902. — (Voir également ci-dessous, livre II, la Bibliographie du chapitre relatif aux influences orientales à l'époque romane).

V

L'ART DE L'ÉPOQUE BARBARE

Chifflet, *Anastasis Childerici Francorum regis, sive thesaurus sepulchralis Tornaci Nerviorum effosus et commentario illustratus*, Anvers, 1655, pet. in-folio. — Abbé Cochet, *Le tombeau de Childéric I*er, 1859, in-8°. — H. Baudot, *Mémoires sur les sépultures barbares de l'époque mérovingienne*, 1860, in-4°. — Baye, *La trouvaille de Wittislingen* (*Gaz. archéologique*, 1889). — Lasteyrie, *Description du trésor de Guarrazar*, 1860, in-4°. — José Amadar de los Rios, *El arte latino byzantino en España*, 1851, in-4°. — Bock, *Die Kleinodien des Hl. röm. Reiches*. — F. von Pulsky, *Die Goldfund von Szilagy-Solmzo*, Pest, 1890. — F. Moreau, *Album Caranda*, in-folio, 1877-1893. — Abbé Cochet, *Sépultures gauloises, romaines, franques et normandes*, 1857. — J. de Baye, *L'industrie longobarde*, 1888; *L'industrie anglo-saxonne*, 1889. — Linas, *L'orfèvrerie mérovingienne; les œuvres de saint Éloi et la verroterie cloisonnée*, 1884; *Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée*, 3 vol. 1877-1887. — Modesco, *Le trésor de Pétrossa*, 1889, in-folio. — Aug. von Werth, *Kunstdenkmäler der christl. Kunst in den Rheinländern*. — Labarte, *Les arts industriels*. — E. Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie, du V*e *à la fin du XVIII*e *siècle*, t. IV : *L'orfèvrerie civile et religieuse, du V*e *à la fin du XV*e *siècle*, in-folio.

TABLE DES MATIÈRES

LIVRE PREMIER
L'ART PRÉ-ROMAN

CHAPITRE PREMIER
LES COMMENCEMENTS DE L'ART CHRÉTIEN EN OCCIDENT

par André Pérate

I

L'ART CHRÉTIEN ROMAIN AVANT LA PAIX DE L'ÉGLISE

II

L'ART CHRÉTIEN ROMAIN APRÈS LA PAIX DE L'ÉGLISE

Mosaïques et Peintures des Basiliques aux IVe et Ve siècles

CHAPITRE IV

L'ART DE L'ÉPOQUE MÉROVINGIENNE ET CAROLINGIENNE EN OCCIDENT

I

LA PEINTURE EN OCCIDENT DU Ve AU Xe SIÈCLE EN DEHORS DE L'ITALIE

par Paul Leprieur

II

LA PEINTURE DANS L'ITALIE MÉRIDIONALE DU Ve AU Xe SIÈCLE

par Émile Bertaux

III

LA SCULPTURE EN ITALIE DU VIe AU Xe SIÈCLE

par Émile Bertaux

IV

LES INFLUENCES ORIENTALES

par J.-J. Marquet de Vasselot

V

L'ART DE L'ÉPOQUE BARBARE

par Émile Molinier

TABLE DES PLANCHES

HORS TEXTE

TABLE DES GRAVURES

DANS LE TEXTE

47 001. — Imprimerie Lahure, 9, rue de Fleurus, à Paris.





